Ueber die Musikerziehung bei Ann Glover und John Curwen

Eine pädagogisch-psychologische Würdigung und Kritik

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät der Albertus-Universität
zu Königsberg i. Pr.

vorgelegt von

Studienassessorin und beauftragter Dozentin
an der Hochschule für Lehrerbildung Elbing

Käte Mollowitz

aus Willenberg

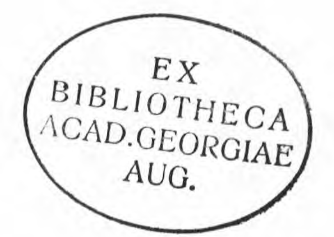
Gedruckt mit Genehmigung der Hohen Philosophischen
Fakultät der Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr.

1933

Bernh. Sporn, Buchdruckerei u. Verlagsanstalt, Zeulenroda i. Th.

Referent: Prof. Dr. F. E. O. Schultze

Tag der mündlichen Prüfung: 27. Juli 1933



Meinen Eltern!

Inhalts-Verzeichnis

Gebrauchte Abkürzungen.

T. S. F. R.	=	Tonic Sol-fa Reporter, Zeitschrift der Tonic-Sol-fa Bewegung 1851—1880.
T. M.	=	Teacher's Manual by John Curwen.1875.
M.	=	Memorials of John Curwen by John Spencer-Curwen.
Grammar	=	Grammar of vocal music by John Curwen 1848.
Grove	=	Grove's „Dictionary of music and musicians".

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung unternimmt es, einen bescheidenen Beitrag zu liefern für die wissenschaftliche Fundierung der deutschen Musikerziehung. Nur durch wissenschaftliche Vertiefung wird die Entwicklung zu der endlich notwendigen Einheitlichkeit geführt werden können. Neuere psychologische Gedanken, speziell den Begriff „Wirkungsakzent“, der auf F. E. O. Schultze zurückgeht, versuche ich hier im psychologischen Teil zum ersten Male zur wissenschaftlichen Begründung der Musikerziehung heranzuziehen: hierin sehe ich, wenn auch nicht dem Umfange, so doch dem Gewichte nach, ein Hauptstück meiner Ausführungen. Ich will und kann damit in dieser Arbeit nur eine Richtung weisen, den Boden bestimmen, auf dem eine wissenschaftliche Begründung der Musikerziehung zu errichten sein wird. Für die Beurteilung des hier dargestellten Gedankens auf seine Allgemeingültigkeit hin werden noch umfangreiche experimentelle Arbeiten nötig sein.

Während meiner Studienjahre als Angehörige des musikpädagogischen Seminars der Universität Königsberg (Leiter W. Kühn) wurde ich aufmerksam auf die Entwicklung der englischen Musikerziehung im 19. Jahrh., woraus sich für mich zunächst die Erforschung des Wirkens John Pyke Hullah's und dann die hier vorliegende Arbeit ergab. Diese ist insofern zeitverbunden, als sie geschichtliche und pädagogisch-psychologische Grundlagen der heute in Deutschland verbreiteten Tonika-Do-Methode bringt. Um nicht mißverstanden zu werden, möchte ich ausdrücklich aussprechen, daß ich mich mit dieser Arbeit keineswegs in den von mir verabscheuten Methodenkampf hineinbegebe. Wenn ich auf Grundlagen der Tonika-Do-Methode eingehe, so tue ich es, weil über deren geschichtliche Entwicklung, die in der Hauptsache in der englischen „Tonic Sol-fa Method“ zu suchen ist, manches Entscheidende bisher noch nicht bekannt war und weil über ihre pädagogisch-psychologischen Voraussetzungen bisher in der Literatur nur verstreut Bemerkungen vorliegen. Der Sinn meiner Ausführungen ist hiermit bestimmt. An keiner Stelle meiner Arbeit kann es sich darum handeln, einseitig und zugespitzt die offizielle Fassung irgend einer Methode zu verfechten. Es würde auch dem Sinn einer wissenschaftlichen Arbeit widersprechen, wollte ich meine aus meiner verhältnismäßig umfangreichen unterrichtlichen Erfahrung erwachsene Stellungnahme daselbst auch nur anklingen lassen. Allerdings möchte ich hier dazu erklären, daß ich keine einseitige Tonika-Do Anhängerin bin, wenn ich auch entscheidende Grundsätze, die dieser Methode eigen sind, und Hilfsmittel, die sie übernommen hat, voll anerkenne. Ich stehe andererseits dem Eitzschen Tonwert genau so nahe; denn mit ihm bin ich nicht nur theoretisch vertraut, sondern habe auch praktische Unterrichtserfahrungen damit gemacht. Musikpädagogisch stehe ich auf dem Standpunkt, daß das Eitzsche Namensystem wegen seiner logischen Ueberlegenheit als Tonbenennung die beste Eignung besitzt, daß aber die kommende Musikerziehung auch an Handzeichen nicht vorübergehen kann. Die Inhalte der Methoden Eitz und Tonika-Do liegen in verschiedenen Ebenen, nur aus Unklarheit oder kleinlicher Einseitigkeit lassen sich Gegensätzlichkeiten finden. Dieses war auch der Standpunkt, wie ihn W. Kühn in der Tonwortkonferenz 1927 vertreten hat. In seinen Vorschlägen liegt m. E. die Möglichkeit, zu einer Einheitlichkeit der deutschen Musikerziehung zu gelangen, die schließlich nur durch wissenschaftliche Vertiefung zu erzielen sein wird.

An dieser Stelle drängt es mich, Herrn Prof. Dr. F. E. O. Schultze meinen ergebensten Dank auszusprechen für die mannigfachen Anregungen und Hin-

weise, die er mir bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit gab. Dank sagen möchte ich auch dem Direktor der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek, Herrn Univ.-Prof. Dr. Joh. Wolf, für die liebenswürdige Unterstützung bei Benutzung wertvoller Bücher seiner Abteilung. Nicht zuletzt gebührt mein Dank dem British Museum, dessen überaus reiche Schätze ich benutzen durfte und dessen Bibliothekare mir freundliche Hilfe gewährten, und nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß die Leitung des „Tonic Sol-fa College" in London meiner Arbeit durch mündliche Auskünfte wertvolle Dienste erwies.

Königsberg-Pr., im November 1933. Käte Mollowitz.

Einleitung.

Erörterung über die Quellen.

An Quellen zu dem geschichtlichen Teil dieser Arbeit war in Deutschland nicht viel vorhanden, vor allem nicht die Bücher der Ann Glover. Einige Bücher von John Curwen und John Spencer Curwen, seinem Sohn, hatte die Staatsbibliothek Berlin. Es fehlte aber vor allen Dingen die Zeitschrift der Tonic Sol-fa Bewegung, der „Tonic Sol-fa Reporter", und das auch recht wichtige Buch „Memorials of John Curwen", ganz abgesehen von den vielen Quellen, die für die Erhellung des Werdens einer solchen Methode zum Nachprüfen einzelner Probleme nötig waren. Dazu ergab sich erst reiches Material beim Studium im Lesesaal des British Museum, London. Ungefähr 200 Bände mußten durchgearbeitet werden, ehe sich ein einwandfreies Bild des Werdens der Methode ergab. Die Quellen werden im einzelnen später aufgeführt werden. Die beiden Bücher, die am meisten zu berichten scheinen, sollen hier jedoch näher erörtert werden. Es sind die Bücher des John Spencer Curwen, die über die Geschichte der Methode (Story of Tonic Sol-fa 1871) und über John Curwen's Persönlichkeit sprechen („Memorials of John Curwen" 1882; in der Staatsbibliothek Berlin nicht vorhanden). Es könnte so scheinen, als ob die Resultate dieser Arbeit dort fertig vorlagen. Das war keineswegs der Fall. Die „Story of Tonic Sol-fa" ist ein kleines Heftchen von dreißig Seiten, das sich mehr mit den äußeren Ereignissen und Erfolgen der Methode beschäftigt, z. B. mit Konzerten und deren Erfolgen, Anwachsen der Mitglieder der Tonic Sol-fa Gesellschaft usw. Es zeigt zwar, wie John Curwen zu der Methode kam, spricht davon, daß einige Aenderungen mit der Methode vorgenommen wurden, sagt aber nicht, welches diese Aenderungen sind („This is not the place to describe what these alterations and additions were" S. 4), so daß es für eigene Forschung noch genug übrig ließ, ja sogar im Vergleich mit anderen Quellen zu der Erkenntnis führte, daß manches an der historischen Darstellung nicht einwandfrei war. So z. B. schreibt Spencer Curwen seinem Vater die Erfindung der Handzeichen zu, und es ist nachweisbar, daß Curwen nicht der Erfinder war. Das Buch konnte also nur mit Vorsicht gebraucht werden, da J. Sp. Curwen aus großer Liebe zu seinem Vater nicht ganz sachlich bleibt. Aehnliches ist von „Memorials of John Curwen" zu sagen. Auch hierin wird weniger das innere Werden der Methode berücksichtigt. Das Buch behandelt das Leben John Curwen's im netten Plauderton, wie es aus Briefen zu uns spricht, und rechnet mit der besonderen Vorliebe des Engländers für Biographien. Es ist daher mit Recht zu sagen, daß auch in England keine zusammenhängende Darstellung der Methode existiert und daß hiermit überhaupt der erste Versuch gemacht wird, den Phasen des Werdens der Methode nachzuspüren und ihre geschichtliche Entwicklung klarzustellen.

Erster Teil.

Das geschichtliche Werden der Tonic Sol-fa Methode.

Vorbemerkungen zum geschichtlichen Teil.

Es erübrigt sich, eine Darstellung der deutschen „Tonika-Do-Methode" zu geben, da ich sie wohl als bekannt voraussetzen darf, denn schon 1897 gab Agnes Hundoegger den „Leitfaden der Tonika-Do-Lehre" heraus. Demnach ist die „Tonika-Do-Lehre" eine Uebertragung der „Tonic Sol-fa" Methode, über deren Werden selbst Anhänger der Tonika-Do-Methode nur wenig anzugeben wissen. Angesichts der Verbreitung, die die Methode in den letzten zehn Jahren in Deutschland erfuhr und angesichts der Bedeutung, die sie für das volkstümliche Musizieren nicht nur in der Schule, sondern auch in den Kreisen der Jugendbewegung erlangte, habe ich mir die Aufgabe gestellt, die Methode in ihrem Werden zu verfolgen: Ann Glover, die Begründerin, wird sich dabei als eine Persönlichkeit erweisen, die in ihren Gedankengängen weit über ihre Zeit hinausragt, denn sie hat eine Methode geformt, deren Bedeutung und Wert erst heute von dem Durchschnitt der Musikerzieher verstanden wird, während John Curwen sich als ein Pädagoge zeigen wird, dessen Bedeutung in den bisherigen Darstellungen verkannt worden ist und dessen Verdienste in der Hauptsache auf organisatorischem Gebiet liegen. In Leitsätzen und Uebersichten zu Ende eines jeden größeren Abschnittes habe ich versucht, die gewonnenen Ergebnisse zusammenzufassen.

A. Die Grundlagen der Methode bei Ann Glover.

I. Leben und Persönlichkeit der Ann Glover.

Um der Bedeutung der Ann Glover, der Gründerin der Methode, in vollem Umfange gerecht zu werden, soll erst von ihrem Leben berichtet werden.

Ann Glover wurde 1785 als Tochter eines Geistlichen in Norwich geboren.[1]) Sie hatte noch eine jüngere Schwester, Christiana genannt. Ihre Eltern hatten beide die Musik gerne, ja, ihr Vater liebte sie geradezu leidenschaftlich. Deshalb war es sein Wunsch, daß Ann eine gute musikalische Erziehung erhalten sollte. Schon mit sechs Jahren hatte sie ihre erste Musikstunde. Der Professor, zu dem

---

[1]) Ueber ihr Leben ist wenig in der Literatur bekannt. In den deutschen Darstellungen findet man nur die Bemerkungen, daß Ann Glover, Pfarrerstochter aus Norwich, 1812 mit ihrer Methode begann. Vgl. Schünemann „Geschichte der deutschen Schulmusik". Schipke „Der deutsche Schulgesang". W. Kühn: „Geschichte der Musikerziehung" (in Bückens Handbuch). Selbst die englischen Darstellungen sagen wenig über sie. Das „Dictionary of Musicians" 1824 enthält nichts über sie, Grove's „Dictionary of Music and Musicians" (1929) bringt ihre Lebensdaten, Titel und Erscheinungsjahr ihrer Bücher. Ann Glover selbst schreibt aus großer Bescheidenheit nichts über sich selbst in irgend einem ihrer Bücher. Was ich hier zusammenstellen konnte, habe ich aus Veröffentlichungen John Curwen's anläßlich ihres Todes aus dem „T.S.F.R." entnommen, aus John Spencer Curwen's „Memorials of John Curwen" 1882 (S. 49—72), John Curwen „Teacher's Manual" (S. 317, 377—83), John Curwen „Grammar of vocal music" 1848 (S. XI, XII).

sie geschickt wurde, war J. Beckwith [2]). Er war es, der Ann Glover die Gedanken der Tonverwandtschaft vermittelte und zwar in einer für die kindliche Auffassung angepaßten Art: C ist der Vater der Familie, A ist die alte Dame, G ist der ältere Sohn, F der jüngere Sohn, E ist G's Frau und D ist F's Frau [3]). Ueber ihren weiteren Bildungsgang war nichts mehr zu ermitteln. Man weiß nur, daß sie lange Zeit als Erzieherin in der Familie Sir Fowell Buxton's [4]) tätig war, in der sie sehr geschätzt wurde. Wann sie mit ihrem Wirken in der Sonntagsschule in Norwich begann, ist nicht genau zu sagen. Sie hat viele Jahre lang den Chor der Kirche in Norwich geleitet, und der Chor war berühmt. Angelockt durch ihre Erfolge kamen Geistliche aus der Nachbarschaft, um sich den Chor anzuhören. Gern gab Ann Glover ihnen dann Auskunft und erklärte sich auch bereit, ihnen und sonstigen Interessenten ihre Erfahrungen mitzuteilen, damit auch sie in andern Orten das Singen in der Kirche pflegen könnten. Alle ihre Bemühungen um das Singen in der Kirche wurden durch ihre natürliche Liebe zur Erziehung im allgemeinen unterstützt. Ihr lag die Sache der Musik sehr am Herzen und ihr sehnlichster Wunsch war, den Gesang in der Kirche möglichst weit zu verbreiten, denn sie war eine treue Anhängerin der Kirche. Ihre Methode erwuchs ja auch langsam aus den Bemühungen um einen besseren Kirchengesang. Um 1812 machte sie ihre ersten Erfahrungen in der Unterweisung im Singen. Erst viele Jahre der Praxis waren nötig, das aus der Erfahrung Gewonnene zu einem System zu formen, das sie aber erst 1835 in dem Buch: „Scheme for rendering Psalmody Congregational" niederlegte und der Oeffentlichkeit übergab. In allzu großer Bescheidenheit nannte sie sich gar nicht darin; es war ihr unangenehm, daß der Name einer Frau in die Oeffentlichkeit dringen sollte. Auch nach Veröffentlichung des Buches arbeitete A. Glover weiter an ihrer Methode in der „infant school" in Norwich, die John Curwen 1841 aufsuchte, um sie dort bei der Arbeit zu sehen. In Norwich war sie jedoch nicht nur wegen ihrer Erfolge im Gesangunterricht bekannt, sondern auch wegen ihrer sozialen Bemühungen. Mit ihrer Schwester zusammen machte sie sich um die Unterstützung und Pflege der Armen verdient. Sie sorgte auch für die Erziehung der Armen und für Einrichtung von Schulen, ein Verdienst, das nicht hoch genug zu schätzen ist; war doch in England in jener Zeit eine solche ernste Hingabe an Fragen der Erziehung äußerst selten [5]). Um so mehr muß es in Erstaunen ver-

---

2) Ueber J. Beckwith steht im „Dictionary of Musicians" 1824 und Grove's „Dictionary" etwa folgendes: J. Beckwith ist in Norwich am 25. Dezember 1750 geboren und studierte unter Dr. William Hayes und Dr. Philip Hayes Musik in Oxford. Am 16. Januar 1794 wurde er Organist von St. Peter Mancroft in Norwich, und 1808 kam er als Nachfolger Thomas Garland's an die „cathedral". Er hatte den Doktortitel von Oxford in Musik erworben und war ein tüchtiger Theoretiker und Praktiker, als solcher auch Lehrer von dem damals bekannten Sänger Vaughan. Er komponierte, gab Lieder heraus und veröffentlichte auch eine Harmonielehre. Am 3. Juni 1809 starb er.

3) Hierdurch ist die Verwandtschaft der Hauptfunktionen einer Tonart Tonika, Dominante, Subdominante (1., 5. und 4. Stufe, bei Beckwith C, G und F) mit der der vertretenden (Moll)-Funktionen Tonikaparallele, Dominantparallele, Subdominantparallele (6., 3. und 2. Stufe, bei Beckwith A, E und D) herausgestellt worden.

4) Fowell Buxton war ein Förderer der (auch später während des amerikanischen „civil war" erhobenen) Forderung der Aufhebung des Sklavenhandels.

5) Zu Anfang d. 19. Jrh.s waren Bell und Lancaster mit ihren Erziehungssystemen hervorgetreten, die die ersten praktischen Lösungsversuche zu einer allge-

setzen, zu hören, daß sie sogar großes Interesse für den Blindenunterricht zeigte. Sie ging in das Asyl in Norwich und lehrte die Blinden die Musik. Dabei übertrug sie die Hilfsmittel ihrer Methode auf den Blindenunterricht [6]).

Sie war ein aufrechter Charakter und eine geistvolle Frau. John Curwen, der sie ja auch gut gekannt haben muß, schreibt von ihr nur mit der größten Hochachtung. Er hat eine Menge Briefe mit ihr gewechselt, und er gesteht offen, daß ihre Briefe voller „wit and humour" wären, so wie sie nur eine „highly cultivated woman" schreiben könnte; die Hauptzüge ihres Charakters seien Bescheidenheit, Ernst und Frömmigkeit [7]). Auch das Ziel, das sie sich mit ihrer Methode resteckte, die Gemeinde zum Kirchengesang zu führen, spricht für ihre tiefe religiöse Veranlagung. Ihre Briefe und Ihre Stellung zu John Curwen sollen später ausführlicher behandelt werden. (Teil C S. 82 f.).

Noch zwei Bücher veröffentlichte sie auf Drängen John Curwen's, dem es daran lag, der Nachwelt zu überliefern, was die Begründerin der Methode ihm an Gedanken bereitgestellt hatte. So gab sie 1845 das „Manual of the Norwich Sol-fa System" heraus und 1850 das „Manual containing a development of the tetrachordal system". Außer einem gewissen Ruyter [8]) und J. Marsh [9]), die sie beide selbst nennt, hat sie keine Bücher und keine Autorität gehabt, auf die sie sich bei ihren Arbeiten gestützt hätte. Sie selbst spricht von John Marsh als einem Musiker, der zwar Dilettant war, doch aber ein großes Wissen hatte und es verstand, im Gespräch andern sein Wissen in klarer Weise mitzuteilen, so daß es ein Genuß war, ihm zuzuhören. Selbst diese beiden letzt Erwähnten haben keinen direkten Einfluß auf ihre eigentliche Gesangmethode ausgeübt. Vielmehr hat sie diese aus ihren langjährigen, rein persönlichen Unterrichtserfahrungen herausgebildet, wie weiter unten dargestellt werden soll. Fast könnte es allerdings so scheinen, als ob sie zugibt, von Vorgängern, die Aehnliches in Frankreich vertraten, gewußt zu haben, wenn man ihre Aeußerung anläßlich des letzten Besuchs John Curwens — kurz vor ihrem Tode — so auslegen wollte. In einer französischen musikalischen Zeitschrift [10]) wurde Ann Glover des Plagiats beschuldigt. John Curwen hätte die Sache gern richtig gestellt und fragte sie nach der Herkunft der Notation, soweit er sie nicht kannte. Aber Ann Glover gab ihm zur Antwort: „Do not concern yourself to vindicate my originality. Let the question be not who was the first to invent it, but is the thing itself good and true and useful to the world". Das war die Antwort, die sie auch im T.S.F.R. veröffentlichte. Hieraus ist zu ersehen, wie wenig ehrgeizig und wie selbstlos sie war; sie stellte ihr eigenes Ich unter die Sache. War der Welt nur mit der Methode geholfen, was lag daran, daß man ihr das Verdienst absprechen wollte,

meinen Elementarerziehung bringen. Ueber Ann Glover's Verhältnis zu Bell und Lancaster vergl. S. 26.

6) „Teacher's Manual" John Curwen S. 317. In welcher Art sie das tat, konnte ich leider nicht ermitteln.

7) John Curwen „Teacher's Manual" S. 381.

8) Ueber Ruyter war in der Literatur nichts zu finden. Sie selbst gibt einen Hinweis auf sein System, was weiter unten dargestellt werden soll (S. 13).

9) Aus Grove's Dictionary entnehme ich: John Marsh (1752—1828) lebte in Salisbury, Canterbury und Chichester, wo er überall Konzerte leitete. Er war Musikliebhaber, komponierte gerne und schrieb mehrere Harmonielehrbücher.

10) Es ließ sich der Titel der Zeitschrift nicht finden. M. Roger erhob die Anklage gegen Ann Glover; es ist jedoch nichts in der Literatur bekannt. Teacher's Manual S. 381 ist die einzige Stelle, die darüber handelt.

die Methode selbständig gefunden zu haben; ihre Person war nicht die Hauptsache. Fraglos ein idealer Standpunkt.

Bis in ihr hohes Alter hinein bewahrte sie eine bemerkenswerte Frische des Körpers und Geistes und nahm deshalb regen Anteil an den Arbeiten John Curwen's, der, als er die Methode kennen gelernt hatte und sich ihr zu widmen begann, etwa vierundzwanzig Jahre alt war und gern den Rat der erfahrenen Pädagogin suchte. Sie fuhr auch öfter zu den Konzerten der Tonic Sol-Fa Association nach London und freute sich über die Verbreitung ihrer Unterrichtsart. In den letzten Lebensjahren hat sie noch einige Male ihren Wohnort gewechselt; sie hielt sich zeitweise in Cromer, Reading, Hereford und Malvern auf, wo sie am 20. Oktober 1867 starb.

II. Ann Glover's Werk in den verschiedensten Phasen des Heranreifens.

Aus dem Leben Ann Glover's sehen wir ihr großes Interesse für den Gesang. Dieses Interesse führte sie dazu, mehr und mehr über den Gesangsunterricht nachzudenken und über die Mittel nachzusinnen, die die Erlernung des Singens leicht machten, so daß die Musik in weite Kreise der Bevölkerung dringen könnte. Aus ganz einfachen Anfängen entwickelte sie im Laufe der Zeit auf Grund von Experimenten und den daraus gewonnenen Erfahrungen ein System, das in der Sonntagsschularbeit wertvolle Hilfe leistete und dessen Erfolge John Curwen dazu bestimmten, es als das beste, einfachste und wahrste unter vielen anderen für den Unterricht in Sonntagsschulen auszuwählen.

1) Erster Versuch.

Wie kam Ann Glover dazu, über diese Dinge nachzudenken [11])? Es war um das Jahr 1812 (von ihr selbst so angegeben), daß ihre Schwester sich bemühte, einem jungen Sonntagsschullehrer einige Lieder beizubringen, damit er in der Kirche singen und die Kinder der Sonntagsschule unterrichten könnte. Sie spielte ihm die Melodien wiederholt auf dem Klavier vor, und er versuchte, sie nachzusingen. Ann Glover verfolgte diese Bemühungen, sah auch, wie zeitraubend sie waren und sann auf Abhilfe. Auf einem Streifen Papier schrieb sie Buchstaben zur Bezeichnung der Töne und stellte ihn auf die Tastatur des Klaviers. Einen zweiten Zettel, der die Buchstaben in der Reihenfolge enthielt, in der er die nun bezeichneten Tasten zu drücken hatte, um die Melodie zu hören, bekam der Lernende in die Hand. Zunächst ein rein mechanisches Verfahren! Der Jüngling sieht die Buchstaben auf dem Zettel in seiner Hand, sucht die betreffenden Buchstaben auf dem über die Tastatur gestellten Papierstreifen, drückt die Tasten, die er so gefunden hat, hört die Töne und versucht, durch Nachsingen sich die Melodie anzueignen. Ann Glover benutzte zu diesem Zweck die letzten zwölf Buchstaben des Alphabets in großer Schrift: O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z und wandte sie auf die zwölf Halbtonstufen innerhalb einer Oktave an. Da ein Kirchenlied selten einen größeren Umfang als eine Oktave hat, genügte es vollständig, wenn sie eine Tonreihe von zwei Oktaven auf diese Weise kennzeichnete und zwar so: Bewegte sich die Melodie in der tieferen

[11]) Dargestellt nach ihrem eigenen Bericht im Tonic Sol-fa Reporter von 1855 S. 51: „History of the Norwich Sol-fa System for Teaching Music in Schools", die auf eine Veröffentlichung Ann Glover's aus dem Jahre 1844 zurückgeht und auch in „Teacher's Manual" abgedruckt ist.

Oktave, so setzte sie die Buchstaben unter einen Strich, und gingen die Töne der Melodie in die höhere Oktave, so setzte sie die entsprechenden Buchstaben über den Strich. Sie gab freimütig zu, daß sie eine Buchstabennotation von Ruyter für das Klavierspiel gekannt habe. Die Notation Ruyter benutzte allerdings drei Alphabete von verschiedenem Druck zur Bezeichnung aller Oktaven des Klaviers und nahm keine Rücksicht auf die Wiederkehr der Töne innerhalb der Oktaven. Ann Glover hatte mit ihrer Tondarstellung erreicht, daß der junge Mann sich selbst, ohne die Zeit ihrer Schwester in so weitgehendem Maße in Anspruch zu nehmen, Melodien aneignen konnte. Diese Schrift gab ihr die Möglichkeit, vierundzwanzig Töne in Halbtonentfernung darzustellen. Es war zunächst eine Bezeichnung der absoluten Tonhöhen, denn die Buchstaben standen für die Tasten des Klaviers.

2) Spätere Umstellung.

Anfänglich war ihr die Schrift eine merkliche Hilfe gewesen. Doch erschien ihr bald diese Darstellung durch die Buchstaben noch zu umständlich[12]). Sie dachte nunmehr an das Ziel, den Jüngling zum bewußten Singen zu führen, und hielt es für besser, die Solmisationssilben zu den Tönen zu singen. Um das Singen nach Silben zu erleichtern, setzte sie unter die zur absoluten Bezeichnung dienenden Buchstaben die Anfangsbuchstaben der Solmisationssilben[13]) do, re, mi, fa, sol, la, si, do, die in England bekannt waren, ihr deshalb nicht fern lagen. Dabei gebrauchte sie die englische Schreibweise, der Silben und sagte statt si te, um nicht bei den Silben sol und si die gleichen Anfangsbuchstaben in ihrer Notation zu haben. Ihre Silbenreihe hieß deshalb Doh, Ray, Me, Fah, Sole, Lah, Te, Doh. Jetzt hatte sie also eine Doppelbezeichnung: Die Buchstaben zur absoluten Tondarstellung und die Solmisationssilben in relativem Sinne, denn die Solmisationssilben bezeichneten bei ihr die einzelnen Tonstufen innerhalb der Tonleiter und waren nicht auf feste Tonhöhen bezogen. Wie wirkte sich das nun aus?

---

12) Es ist leider nicht die Zeit angegeben, in der sie zu der Umstellung kam.

13) Nach Curwen's Darstellung (T.M. S. 363, 364, 369) hatten sich die Solmisationssilben Guidos von Arezzo in England in zwei Arten gehalten, dem Lancashire und Yorkshire (alten englischen System). Von den überlieferten Guidonischen Silben, ut, re, mi, fa, sol, la ließ das Lancashire System die untersten weg und stellte die Tonleiter folgendermaßen dar: fa, sol, la, fa, sol, la, mi, fa. Die Halbtöne werden hierbei einmal durch la-fa und von der 7. zur 8. Stufe durch mi-fa ausgedrückt. In dem Buch „The Lancashire Solfa“ von James Greenwood kommt das System 1879 zur Darstellung. Es würde zu weit führen, das Buch hier näher zu besprechen. Johannes Wolf in „Handbuch der Notationskunde“ S. 380 weist für John Tuft um 1712 den Gebrauch der Silben Fa, Sol, La nach. Das Yorkshire System muß der Ann Glover bekannt gewesen sein, es benutzte die Silbe do statt ut und bezeichnete die Tonleiter mit do, re, mi, fa, sol, la, si, do. In England war die Tradition, die Solmisationssilben nach beiden Arten und zwar relativ zu gebrauchen, noch erhalten. Ueber die Solmisationssilben und deren Geschichte liegen bereits ausführliche Arbeiten vor, wie z. B. G. Lange „Geschichte der Solmisation“ in S.I.M.G. I., so daß ich mir ein Eingehen darauf an dieser Stelle ersparen kann, zumal Ann Glover sie in der uns bekannten „fertigen Form“ in England vorfindet und übernimmt.

3) Beschränkung auf Solmisationssilben.

Ihre Schwester, die auch nach ihrer Buchstabennotation singen sollte, machte sie darauf aufmerksam, daß sie nur nach den zuletzt hinzugefügten Anfangsbuchstaben der Solmisationssilben sähe, wenn sie nach dieser Notation sänge. Diese Beobachtung führte Ann Glover zu der entscheidenden Umstellung, die Buchstaben für die absoluten Tonhöhen ganz wegzulassen und sie nur gelegentlich bei Liedanfängen zu benutzen, um den Anfangston festzustellen. So wurde nach den vorausgegangenen Wandlungen eine relative Tonschrift gewonnen, die eine Darstellung der relativ gebrauchten Solmisationssilben war. Bei dieser Notation blieb Ann Glover nun, da sie sich als vorteilhaft erwies. Sie drängte auf weitere Versuche, doch wurde ihr das nicht leicht gemacht. Ihre Methode war ja noch gar nicht bekannt, und kaum einer der Lehrenden wollte gestatten, daß sie die Zeit der Schüler mit angeblich unfruchtbaren Experimenten vergeudete. Drei kleine Mädchen aus der städtischen Charity School und einige Schüler aus dem Norwich Workhouse waren die einzigen Versuchspersonen, an denen sie den Unterrichtswert ihrer Methode erprobte und ihre Beobachtung bestätigt fand.

4) Klärung und erste Festlegung.

Hiermit hatte Ann Glover die Grundlage einer neuen Gesangsmethode gefunden. Sie hatte zunächst zur Vermittlung von Melodien das Klavier benutzt und hatte die dem Instrument entsprechende absolute Tonbezeichnung wählen müssen. Erst als sie sich von dem rein Instrumentalen löste und bewußt etwas dem Gesang Gemäßes hineinbringen wollte, nämlich die in England gebräuchlichen Solmisationssilben, kam sie zur relativen Tonbezeichnung, die, das bestätigten ihr die Versuche, einfach genug und leicht aufzufassen war. Sie interessierte sich fortan brennend für die Fragen der Musiktheorie. Die Musik erschien ihr in einem neuen Licht, seit sie befreit war von allen Vorzeichnungen der alten Notation, die es sonst verhinderten, zum Kern der Sache vorzudringen und den Anfänger verwirrten. Der Kern der Musik schien ihr jetzt wundervoll einfach; es waren die Töne der Tonleiter, für die sie die Bezeichnung durch die Solmisationssilben gefunden hatte. Innerhalb der Tonleiter spielte sich der einfache Gesang ab, wie er für das volkstümliche Musizieren in Frage kam, und es war nicht nötig, die Töne der Tonleitern absolut zu bezeichnen, wie es in der alten Notation durch die vielen für die volkstümliche Auffassung undurchsichtigen Vorzeichnungen geschah. In der alten Notation wurde die Sache, die Tonleiter, immer wieder in verschiedener Schreibweise ausgedrückt; Ann Glover hatte dagegen in ihrer Notation nur eine Art, alle Tonleitern zu schreiben, die das Singen ungeheuer erleichterte.

Mit diesen Ueberlegungen war sie sich selbst über das Grundsätzliche klar geworden. Jetzt ging sie daran, das so Erkannte auszubauen, um es für den Gesangunterricht in weiterem Maße brauchbar zu machen. So stellte sie z. B. eine Papptafel her, die drei Oktaven der absoluten Tonnamenbezeichnung, eine verschiebbare Durtonleiter auf der einen und eine verschiebbare Molltonleiter auf der anderen Seite in Solmisationssilbenschrift enthielt. Das sollte den Anfängern helfen, Intervalle zu treffen. Jedoch war der Apparat sehr oft in Unordnung und umständlich im Gebrauch. Sobald Modulation in einem Liede vorkam, mußte die verschiebbare Tonleiter verstellt werden, damit sie wieder auf die neue Tonart paßte, ein Vorgang, der sehr zeit-

raubend war und verhinderte, daß die Melodie streng im Takt gesungen wurde. Deshalb kam Ann Glover bald davon ab und gebrauchte eine Tafel, auf der die Tonleitern nicht verschoben zu werden brauchten. Zwölf Tonleitern in Solmisationssilbenschrift schrieb sie in der Anordnung des Quintenzirkels nebeneinander. In der Mitte stand die Ausgangstonart (C-Dur), nach rechts folgten G, D, A, E, H, Fis-Dur und nach links F, B, Es, As, Des, Ges-Dur. Diese Tontafel behielt Ann Glover in ihrem System bei und nannte sie „Table of Tune". (Siehe Darstellung der „Table of Tune", S. 21). War sie im Unterricht auf einer höheren Stufe des Singens angelangt, auf der Lieder mit Modulationen vorkamen, dann hatte sie bei Benutzung dieser Tafel keine Schwierigkeiten mehr. Modulierte ein Lied nach der Tonart der Dominante, so ging sie beim Singen in die nächste, auf der rechten Seite stehende Säule über, modulierte es nach der Tonart der Subdominante, dann hatte sie eine Säule nach links weiterzugehen. Zur Klärung will ich das im Schema andeuten:

F	C	G
	D	
	T	
	L	
	S	D
		T
D	F	
T	M	L
L	R	S
S	D	F
		M
F		
M		R
R		D
D		

Hieraus ist ersichtlich, daß jede Tonleiter dieselbe Silbenreihe benutzt. Ann Glover setzte auch die absoluten Tonbezeichnungen über die Säulen. Bei ihr hätte dann aber nicht F, C, G, sondern W, O, Y gestanden. Damit die Schüler auch selbständig den Anfangston eines Liedes finden konnten, ließ sie Instrumente anfertigen, auf denen die Töne mit ihren Buchstaben O, P, Q usw., bezeichnet waren. Diese Instrumente nannte sie Harmonicons. Jedes Harmonicon bestand aus fünfundzwanzig Gläsern. die in einer Reihe für die Halbtöne zweier Oktaven standen. Hinter den Gläsern befand sich eine Walze mit zwölf Reihen in Solmisationssilbenschrift für die Tonleitern in der Anordnung der „Table of Tune". Ueber diesen Reihen standen die Buchstaben für die absolute Tonbezeichnung. Man erzeugte den Ton auf dem Instrument, indem man mit einem kleinen Hammer auf die betreffende Glasplatte schlug [14]).

Hatten ihre Schüler bereits genügend Uebung und Sicherheit im Singen erlangt, so sah sie sich genötigt, ihnen eine Einführung in die Notenschrift zu geben; denn die Notation konnte den Fortgeschrittenen nicht mehr genug Material zum weiteren Musizieren bieten. In der Notenschrift ist die ganze Musikliteratur niedergelegt und in der Sol-fa Notation lag noch zu wenig vor. Zwar hatte der Rektor von Pakefield (Suffolk), der ihr auch seine Schule zum Unterrichten zur Verfügung stellte, hundert Abschriften von Kirchenliedern in der neuen Notation anfertigen lassen, doch reichte das natürlich längst nicht für den Unterricht der Fortgeschrittenen aus. So machte sie deshalb in den höheren Klassen, sobald die Schüler weit genug waren, eine Ueberleitung zur Notenschrift, in der sie die Beziehungen der beiden Notationen durch Diagramme

---

14) Dargestellt in „Scheme for rendering Psalmody Congregational" 1835 von Ann Glover, erwähnt auch in dem vorher genannten Artikel in T.S.F.R. 1855 und in „Teacher's Manual".

nachwies und so den Uebergang erleichterte. Für den Anfangsunterricht gebrauchte sie aber nur die Tonsilben-Notation, weil sie die Notenschrift für zu schwierig hielt. Vier Gründe schienen ihr hauptsächlich dagegen zu sprechen, die Notenschrift bei einer ersten Einführung in die Musik und beim volkstümlichen Singen zu verwenden: [15]).

1) Die unzulängliche Darstellung der Tonleiter in der Notenschrift; es ist kein Unterschied zwischen Ganz- und Halbtonstufen in ihr ersichtlich.
2) Die zur Darstellung notwendigen Vorzeichen verwirren den Ausübenden und vermitteln oft ein falsches Bild, indem sie einige Tonarten schwerer erscheinen lassen als andere, obgleich der Bau aller gleich einfach ist.
3) Die Verwirrung, die durch die Anwendung der Schlüssel kommt. Es werden Zeichen, die äußerlich verschieden sind, gebraucht, um gleiche Namen und Töne auszudrücken.
4) Die ungeheure Mannigfaltigkeit der Gestalten und Plätze der Noten, die dieselben Töne — nur in einer anderen Oktave liegend — darstellen sollen.

Ihre Sol-fa Notation, wie sie sie nennt, charakterisiert jedes Intervall der Tonart, drückt bei Modulation die Beziehung zwischen den Tonarten aus, macht Versetzung vollkommen leicht und liefert eine Silbenreihe, die die gute Intonation beim Singen außerordentlich fördert. Der Schüler wird schnell zum sicheren Singen in einer Tonart geführt und lernt auf diese Weise leichter vom Blatt singen.

Nachdem sie lange Jahre nach diesem System unterrichtet hatte, und nachdem sie sich vollkommen klar geworden war über die Gründe, die für ihr System sprachen, trat sie mit einem Buch hervor, das ihre Methode zur Darstellung brachte. 1835, als A. Glover fünfzig Jahre alt war, erschien die erste Drucklegung der Methode, „Scheme for rendering Psalmody Congregational" genannt. Es ist das Buch gewesen, auf Grund dessen John Curwen einen Einblick in ihre Methode gewann und worauf er seine Methode aufbaute.

Das Buch hat achtzig Seiten. In einem Vorwort schildert sie die Lage der Musikpflege in England. Der erste Teil bringt die Methode und ihre Begründungen. Der Unterricht ist danach in vier Stufen aufgebaut:

1) Die Intervalle der Tonleiter werden nach der „ladder of letters" (Anordnung der Anfangsbuchstaben der Solmisationssilben in Form von Stufen einer Leiter) gelehrt.
2) Sind die Schüler vertraut mit den Intervallen der „ladder", dann lernen sie Canons und Psalm Tunes aus dem Sol-fa Tune book nach der Silbenschrift.
3) Können die Schüler fertig vom Blatt lesen, dann werden Diagramme, eine Kombination von Notenschrift und Sol-fa Notation, eingeführt.
4) Sie singen mit Sol-fa Silben nach der Notenschrift und wenden dann den Text darauf an.

Der erste Teil enthält ferner die Darstellung der „Table of Tune", bringt eine „Table of Modulation", eine „Table of Rhythm" und „Observations on the Tonic Sol-fa Notation". Der zweite Teil gibt „Directions for Instructing a School", allerdings mehr in allgemeiner Form und nicht in Lektionen aufgeteilt.

5) Versuche theoretischer Durchdringung.

Ann Glover gab sich aber mit diesem Resultat nicht zufrieden. Sie wollte nicht nur eine Darstellung von Hilfsmitteln für den Gesangunterricht ge-

15) In „Scheme for rendering Psalmody Congregational" 1835 von Ann Glover.

ben, sondern dachte auch darüber nach, wie sie die Dinge theoretisch fassen und begründen könnte. Sie hatte zu diesem Zweck Bücher über die Theorie der Musik studiert. Vor allem fesselte sie aber Isaac Newton's Theorie von den prismatischen Farben, die sich in J. Hawkins vol. V. Seite 67—69 und in J. Marsh „Introduction to the Theory of Harmonics" fand. Isaac Newton hatte nämlich eine Aehnlichkeit der Proportion festgestellt zwischen den Tönen der aufsteigenden Molltonleiter am Monochord und den Farben des durch ein Prisma gebrochenen Lichtstrahls [16]). Diese Verhältnisse gibt sie in dem folgenden Schema wieder:

Die Molltonleiter baut sie auf der sechsten Stufe der Durtonleiter auf. Für die erhöhte Sexte führt sie die Silbe Bah und für die erhöhte Septime Ne ein, so daß die Silbenreihe für die aufsteigende melodische Molltonleiter: Lah, Te, Doh, Ra, Me, Bah, Ne, Lah heißt. Fah und Sole, die Töne der Durtonleiter, sind darin nicht enthalten.

The proportions of the seven prismatic colours in a ray of light.

$^{1}/_{2}$	
$^{9}/_{16}$	red
$^{3}/_{5}$	orange
$^{2}/_{3}$	yellow
$^{3}/_{4}$	green
$^{5}/_{6}$	blue
$^{8}/_{9}$	indigo
1	violet

The divisions of a musical string supposed to be the length of the space from the key note to the octave.

L	$^{1}/_{2}$
N	$^{8}/_{15}$
B	$^{3}/_{5}$
M	$^{2}/_{3}$
R	$^{3}/_{4}$
D	$^{5}/_{6}$
T	$^{8}/_{9}$
L	1

Es entspricht dabei der Raum von Lah zu Te dem des Violet, von Te zu Doh dem des Indigo usw. Nur von Bah zu Ne ($^{8}/_{15}$) und dem von Orange ($^{9}/_{16}$) eingenommenen Raum besteht ein Unterschied, der allerdings sehr gering ist und deshalb nicht in Betracht gezogen wurde. Auf Grund dieser Theorie gibt Ann Glover der Silbe Lah eine bevorzugte Stellung in ihrem System und betrachtet Lah als den tiefsten Ton und als den Ausgangston bei der Oktavbezeichnung. Die mittlere Oktave reicht von Lah bis Sole, die Anfangsbuchstaben der Silben der höheren Oktave erhalten ein ('), die der tieferen Oktave ein (,.) In der Tonreihe gibt das dann folgendes Bild bei einer Tonleiter über zwei Oktaven: (S. 18)

Ann Glover möchte aber nicht nur die Molltonleiter mit dieser Theorie erklärt haben, sie möchte auch eine Begründung der Durtonleiter ableiten, um ihr System einheitlich gestalten zu können. Da die beiden Töne der Durtonleiter Fah und Sole aber gar nicht in dem Aufbau der Molltonleiter enthalten sind, kommt sie auf einen Ausweg, indem sie sagt: „Fah und Sole sind nicht in der Tonleiter zu finden, die den prismatischen Farben entspricht. Aber ist nicht auch die Durtonleiter, in der sie ja hauptsächlich vorkommen, dem

[16]) Nach „A Manual of the Norwich Sol-fa System for Teaching Singing in Schools and Classes" von 1845 by Ann Glover.

D' T' L' S F M R D T L S, F, M, R, D,

ungebrochenen Lichtstrahl vergleichbar, so wie die Molltonleiter dem gebrochenen gleicht?"

Durch diese Theorie hat sie sich verleiten lassen, den Schwerpunkt ihres Systems ein wenig von Doh abzurücken und, obgleich sie immer von Doh als dem Grundton der Durtonleiter ausgeht, zerstört doch die Oktavbezeichnung von Lah zu Lah etwas die Einheitlichkeit ihres Systems. Diese Theorie war bereits im „Scheme for rendering Psalmody Congregational" 1835 angedeutet, wurde aber erst 1845 in dem Buch „A Manual of the Norwich Sol-fa system for Teaching Singing in Schools and Classes" weiter ausgeführt.

Später jedoch, 1850, tritt sie noch mit einem anderen Gedanken hervor, den sie in dem Buch „Manual, containing a development of the Tetrachordal System, designed to facilitate the acquisition of Music by a return to first Principles" ausgeführt hat. Hierin versucht sie, eine Einführung für den wissenschaftlichen Gebrauch der gewöhnlichen Notation der Musik zu geben. Sie benutzt zum Aufbau des Tonsystems jetzt Tetrachorde und geht fortan von Sole als dem tiefsten Ton aus, auch in der Oktavbezeichnung. Doh, der Grundton, liegt dadurch in der Mitte und bildet einmal das Ende des auf Sole aufgebauten und gleichzeitig den Anfang des von Doh ausgehenden Tetrachordes. Sie sagt selbst, daß sie hierbei auf Guido von Arezzo [17]) zurückgeht. Das Tonsystem sieht dann so aus:

The three ascending Scales.			The three descending Scales.		
		4 Lah	1 Lah		
		3 Neh			
			2 Sole		
		2 Bah			
	4 Fah		3 Fah		
	3 Me	1 Me	4 Me	1 Me	
	2 Ra			2 Ra	
4 Doh	1 Doh			3 Doh	1 Doh
3 Te				4 Te	
					2 Cole
2 Lah					
					3 Gah
1 Sole					4 Sole

Ihr Tonsystem soll nun nicht eine Imitation des Guidonischen sein, sondern es steckt noch ein tieferer Sinn dahinter. Betrachtet man nur die An-

[17]) Guido von Arezzo (995—1050) benutzte allerdings ein Hexachordsystem, nicht Tetrachorde.

fangstöne der drei absteigenden Tetrachorde, dann hat man die Töne des Molldreiklangs auf Lah. Die Silben Cole und Gah im dritten absteigenden Tetrachord wurden von ihr neu eingeführt, konnten sich aber nicht allgemein durchsetzen; deshalb gibt sie selbst den Rat, sie außer Acht zu lassen.

Aus dem Aufbau des Tonsystems nach Tetrachorden konnte sie die harmonische Grundlage unseres Musizierens ableiten: den Dur- und Mollakkord. Singt man aber die Töne der Tetrachorde hintereinander, dann erhält man den anderen Bestandteil unseres Musizierens: die Melodie. Auf diese Weise gibt Ann Glover ihre wissenschaftliche Begründung von Melodie und Harmonie. Es ist ein Versuch, die Vorgänge in der Musik zu klären, und zwar mit den Mitteln der Musiktheorie.

6) Anfänge der Ausbreitung.

Schon vor 1841 war das System der Ann Glover in den verschiedensten Schulen in Gebrauch, so z. B. in der Girls' School in Norwich beinahe 20 Jahre lang, ferner in den Diocesan Central Girls' und Central Boys' Schools und andern Schulen von Norwich. Durch dafür interessierte Frauen ist es in den Gemeindegesang eingeführt worden, und allmählich ist es in die verschiedensten Grafschaften Englands gedrungen, hauptsächlich durch den Eifer von Lehrern, die nach Norwich gekommen waren, um sich die Methode anzueignen, dann aber auch durch Schutzherrn von Schulen, deren Bemühungen durch Absolventen der Schule in Norwich unterstützt wurden. Die eigentliche, große Ausbreitung der Methode setzte jedoch erst ein, als John Curwen, damals Geistlicher in Basingstoke, 1841 das System auf Empfehlung der Mrs. Read aus Hackney kennen gelernt hatte.

Schon seit 1838 hatte sich John Curwen [18]) um die Hebung des Gesangunterrichts bemüht, hatte aber keine Erfolge zu verzeichnen. Das Buch der Ann Glover schien ihm zunächst auch zu verwirrend zu sein. Nachdem er andere Unterrichtsmethoden von Dr. Calcott und Mr. Graham studiert hatte, sah er sich noch einmal Ann Glover's Buch von 1835 an und fand, daß es ihr Plan sei, nicht eher die Darstellung der Musik, wie sie in der Notenschrift vorliegt, den Kindern zu geben, als bis sie die Musik selbst innerlich haben. Er machte Versuche mit dieser Methode an sich selbst und einem Kinde, das in seinem Hause wohnte, und erlebte es, daß er nach ungefähr 14 Tagen fähig war, einen psalm-tune ohne fremde Hilfe nach Noten zu singen. Es war ihm, als ob diese Methode am wenigsten künstlich und am einfachsten für Lehrer und Schüler wäre. Nach diesem Erfolge an sich und dem Kinde verlor John Curwen keine Zeit, um Ann Glover bei ihrer Arbeit in Norwich aufzusuchen. Bereits im Herbst 1841 ging er nach Norwich und sah sich den Unterricht im Schulraum der Ann Glover: Black boy-yard, Colegate Street, an. Ueber seine Eindrücke schreibt er 1842 im „Independent Magazine“ [19]). Seine Erwartungen wurden nicht getäuscht. Er schreibt begeistert von der Arbeit der Glover und ihren Erfolgen. „Now, I have a good tool to work with“ [20]) sagte er, als er nach Hause kam. Im

18) „Story of Tonic Sol-fa“ J-Sp. Curwen S. 2 ff., „Memorials of Curwen“ J.Sp. Curwen S. 34, S. 38, 43, S. 207 ff. und John Curwen „Grammar of vocal Music“ S. XII.

19) Der Bericht, den John Curwen nach seinem Besuch in Norwich im „Independent Magazine“ von 1842 gab, gibt einen tiefen Einblick in ihr Wirken (auch in Teacher's Manual hören wir davon).

20) Aus J. Sp. Curwen „Memorials of John Curwen“ S. 43.

Herbst 1841 fand eine Konferenz der Sonntagsschullehrer in Hull statt, zu der er auch berufen wurde.

Es wurde viel über die Schwierigkeiten gesprochen, die sich ergeben, wenn man gutes Singen in Schulen und Gemeinden erzielen will, und einige drückten ihre Verwunderung aus, daß eine Kunst, die von allen so begehrt ist, so schwierig und unerreichbar sein sollte. John Curwen erwiderte darauf, daß er das nicht glaubte und daß das, was Gott von jungen Männern und Frauen, von alten Männern und Kindern, kurz und gut von allen Menschen verlangte, einfach und leicht zu erreichen sein müßte, daß wir nur den Weg nicht kennen. Er beschrieb dann das, was er in der von Ann Glover geführten „infant school" in Norwich gesehen hatte. Es waren alle der Meinung, daß die Methode leicht sein müsse, denn die Leute hätten wenig Zeit, billig, denn die Leute seien arm, wahr, denn die Leute liebten die Wahrheit. Nach einer kleinen Diskussion wurde ein Entschluß gefaßt, durch den John Curwen beauftragt wurde, die beste Methode für den Musikunterricht ausfindig zu machen und sie ihnen bekannt zu geben[21]).

In der Folgezeit widmete sich John Curwen, sobald es sein Beruf zuließ, noch intensiver dem Musikunterricht. Er erprobte die Methode Ann Glover's, indem er Erwachsenen und Kindern Unterricht gab. Seine Beobachtungen über den Fortschritt eines jeden Tages legte er nieder und trat in Aufsätzen, Vorträgen und Lektionen für diese Methode ein. Damit war der Anfang für die gewaltige Ausbreitung, die dieser Methode beschieden war, gemacht.

7) Ann Glover's musikpädagogisches System.

Welches sind nun die Hilfsmittel der Methode, die John Curwen bei der Ann Glover vorfand und die diesen großen Erfolg, von dem er berichtet, bewirkten?

Zum Singen nach Tonhöhen benutzt sie die „Table of Tune", die wie folgt aussieht: [22]) (vgl. S. 21).

Erklärung:

Ann Glover unterscheidet hierbei die zwölf „Pitch Notes" zur Bezeichnung der absoluten Tonhöhe durch die Buchstaben, H, I, K, O, P, Q, U, V, W, Z, X, Y und die „Scale-notes", das sind die Anfangsbuchstaben der Solmisationssilben, die zur Darstellung der Ganz- und Halbtonstufen innerhalb der Tonleiter verwandt werden und hier in dreizehn Reihen zwischen den „Pitch-notes" in Quintenabständen angeordnet sind.

Sie geht bei der Bezeichnung der absoluten Tonhöhe durch die „Pitchnotes" in der oben erwähnten Reihenfolge aufwärts für die Halbtöne. Dann folgt noch einmal die Buchstabenreihe in kleiner Schrift, mit dem eingestrichenen a beginnend. Zu dieser Reihe ist noch ein H hinzugefügt, so daß sich dann mit diesen Buchstaben zwei Oktaven benennen lassen, was ungefähr dem Umfang der Kinderstimme entspricht. Die Silbennamen für die kleingeschriebenen Buchstaben innerhalb der „Scale-Notes" sind Bah und Ne. Sie kommen nur in der Molltonleiter vor.

Buchstaben, die einen Akzent haben ( ), stellen Töne dar, die eine Oktave höher sind als die durch die einfachen Buchstaben bezeichneten; die mit einem accent grave (`) bezeichneten stellen die tiefere Oktave dar. Jede Reihe ent-

[21]) Dargestellt nach J. Sp. Curwen „Memorials of John Curwen" S. 207.

[22]) Nach Ann Glover „Scheme for rendering Psalmody congregational" 1835.

Table of Tune.

	Pitch	X	P	Z	U	J	W	O	Y	Q	H	V	K	X	Pitch	
	Notes	Scale - Notes.													Notes	
a	H́		Ń		B́	T	Ḿ	Ĺ	Ŕ	Ś	D́	F			H́	a.
ab	z	Ŕ	Ś	D́	F́			Ń		B́	T	Ḿ	Ĺ	Ŕ	z	g#
g	y		B́	T́	Ḿ	Ĺ	Ŕ	Ś	D́	F́			Ń		y	g
gb	x	D́	F́			N		B	T́	Ḿ	Ĺ	Ŕ	S	D́	x	f#
f	w	T́	Ḿ	Ĺ	Ŕ	S	D́	F			N		B	T́	w	f or e#
e	v			N		B	T́	M	Ĺ	Ŕ	S	D́	F́		v	e
eb	u	Ĺ	Ŕ	S	D́	F			N		B	T́	M	Ĺ	u	d#
d	q	N		B	T́	M	Ĺ	R	Ś	D́	F			N	q	d or cx
db	p	S	D́	F			N		B	T́	M	Ĺ	R	S	p	c#
c	o	B	T́	M	Ĺ	R	Ś	D	F			N		B	o	c
b or cb	k	F			N		B	T	M	Ĺ	R	Ś	D	F	k	b
bb	j	M	Ĺ	R	Ś	D	F			N		B	T	M	j	a#
a	h		N		B	T	M	L	R	S	D	F			h	a
Ab	Z	R	S	D	F			Ǹ		B	T	M	L	R	Z	G#
G	Y		B	T	M	L	R	S̀	D	F			Ǹ		Y	G
Gb	X	D	F			Ǹ		B̀	T	M	L	R	S̀	D	X	F#
F	W	T	M	L	R	S̀	D	F			Ǹ		B̀	T	W	F or E#
E	V			Ǹ		B̀	T	M̀	L	R	S̀	D	F		V	E
Eb	U	L	R	S̀	D	F			Ǹ		B̀	T	M̀	L	U	D#
D	Q	Ǹ		B̀	T	M̀	L	R̀	S̀	D	F			Ǹ	Q	D
Db	P	S̀	D	F			Ǹ		B̀	T	M̀	L	R̀	S̀	P	C#
C	O	B̀	T	M̀	L	R̀	S̀	D̀	F̀			Ǹ		B̀	O	C
B or Cb	K	F̀			Ǹ		B̀	T̀	M̀	L	R̀	S̀	D̀	F̀	K	B
Bb	J	M̀	L	R̀	S̀	D̀	F̀			Ǹ		B̀	T̀	M̀	J	A#
A	H		Ǹ		B̀	T̀	M̀	L̀	R̀	S̀	D̀	F̀			H	A
		Gb	Db	Ab	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#		

hält zwei Modi, den Do- und La-Modus, d. h. die Durtonleiter, die mit Do beginnt, und die Molltonleiter, die mit La beginnt. Wenn nun ein Stück moduliert, so muß der Sänger von einer Säule in die andere gehen und zur Kennzeichnung, wie weit er sich von der ersten Säule (der ersten Tonart) entfernt hat, wird die erste Silbe der neuen Säule durch einen Vokal entsprechend verändert. Dieses stellt Ann Glover in der untenstehenden „Table of Modulation" dar. Wenn man z. B. in der „Table of Tune" von der O Säule nach der W Säule hinübergehen muß, also von einer Tonart in die links neben ihr stehende, und der erste Ton der neuen Säule wäre Te, dann wird der Vokal i in die Silbe eingesetzt zum Zeichen, daß man sich eine Säule nach links von der ursprünglichen Tonart entfernt habe. Die Silbe heißt dann nicht Te, sondern Ti.

Table of Modulation.

Entfernung durch Zahl der Säulen angegeben	nach links To the left	rechts To the right	
One column	i	u	häufig gebraucht
Two „	aw	oo	keine dieser Aenderungen waren je erforderlich in den bereits gedruckten Melodien.
3 „	air	ore	
4 „	auce	ouce . . .	
5 „	ierce . . .	oarse . . .	
6 „	ike	uke	

Würde man nun in der „Table of Tune" von der O Säule nach der Y Säule gehen, also nach der rechts daneben stehenden Tonart, so würde zur Kennzeichnung dieses Vorganges der Vokal u gesetzt werden. Die Silbe hieße dann nicht Te, sondern Tu. Diese beiden Veränderungen treten öfter auf in schwierigen Liedern. Jedoch sind die Vokale, die die Entfernung von 2 und mehr Säulen von der ursprünglichen Tonart angeben sollen, noch nie in Ann Glovers Liederdrucken vorgekommen. Ann Glover hat die Sache hier theoretisch bis ins letzte durchdacht, rein praktisch, so gibt sie selbst an, sind diese Aenderungen nicht erforderlich gewesen.

Handelt es sich hingegen nicht um Modulation, um Uebergang von einer Tonart in die andere, sondern um chromatische Veränderung, so wird oy an die Solmisationssilbe gehängt, wenn ein Halbton tiefer bezeichnet werden soll, ow, wenn der Ton um einen Halbton höher wird.

Innerhalb der Notation eines Liedes wird der Wechsel der Säulen durch die Buchstaben der beiden Silben gekennzeichnet, bei denen der Wechsel stattfindet. Die betreffenden Buchstaben werden dann in Klammern gesetzt, z. B. (D, Fu). Doh und Fu werden gesungen.

Zur Angabe der „Pitch-Notes" gebraucht sie das „Sol-fa Harmonicon", das schon auf S. 15 beschrieben worden ist.

Die Aufzeichnung des Rhythmus behandelt sie auch unabhängig von der bisherigen Darstellung in der Notenschrift. Zur Veranschaulichung gibt sie eine „Table of Rhythm".

Table of Rhythm.
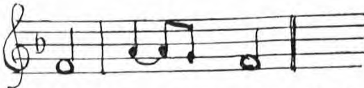
	1. 2. 2. 4. 5. 6. 7. 8.	Nature of the Musical feet to be adapted to a line of poetry
Common Measure	4 3 4 3	, | or , |,
Long Measure	4 4 4 4	, | or , |,
Short Measure	3 3 4 3	, | or , |,
Proper 149th Psalm	4 4 4 4	, |,
Proper 96th Psalm	4 4 4 4 Chorus: 4 4 4 4	, |, except the chorus |.

Sie geht beim Rhythmus von der Poesie aus und teilt jede Melodie in eine bestimmte Zahl von Füßen ein (gemeint sind Metren), die das Grundmaß bilden. Ein einfacher Fuß besteht aus einem lauten Schlag und einem oder zwei leisen Schlägen. Eine bestimmte Anzahl von Füßen gehört zu einer Zeile, die mit andern Zeilen zusammen ein „Measure" bilden. Sie unterscheidet „Common Measure", „Long Measure" usw. (Siehe „Table of Rhythm"). Beim „Common Measure" enthält die erste Zeile der Musik, entsprechend der ersten Zeile einer Dichtung, 4 Füße, die zweite 3 Füße, die dritte 4 Füße und die vierte 3 Füße. Jeder Fuß enthält einen leisen und lauten Schlag, entsprechend einer unbetonten und betonten Silbe. Sie teilt hierbei die Melodie gewissermaßen in rhythmische Motive auf.

Die Zeiteinteilung wird im Schriftbild durch Striche und Kommata dargestellt. Ein Strich (|) stellt einen lauten Schlag dar (betonten Ton) und das Komma (,) einen unbetonten Ton. Die Verlängerung eines Tones wird dadurch gekennzeichnet, daß hinter der großen „Scale-note" noch eine kleine steht, also D,d für



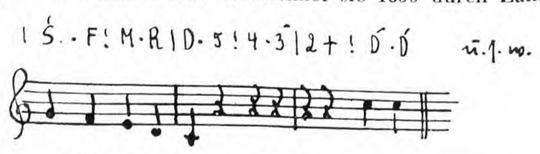
Ein wagerechter Strich (—) bedeutet einen halben Schlag (z. B., D | M — m R, D), übertragen:



Zwei wagerechte Striche (=) stehen für ein Viertel eines Schlages. Ein leerer Platz nach dem Zeichen für einen Schlag bedeutet Pause. Der laute Schlag, der durch den senkrechten Strich gekennzeichnet wird, soll beim Klopfen des Rhythmus auf etwas Hartem, Klingendem markiert werden zum Unterschied von dem leisen Schlag. Beide Schläge sollen in regelmäßigen Zeitabständen erklingen wie das Ticken einer Uhr[23]). Wird zum Rhythmusklopfen gesungen, dann folgt der Ton dem Schlag unmittelbar. Später hat Ann Glover die Darstellung des Rhythmus etwas geändert. Ich entnehme aus ihrem 1850 erschienenen Buch, daß sie für den lauten Schlag den senkrechten Strich beibehält (|), für den leisen aber den Punkt (.) einführt. Für einen halblauten Schlag gebraucht

[23]) Siehe Beschreibung der Behandlung des Rhythmus in einer Lektion der Ann Glover, wie sie uns durch John Curwen gegeben ist. Anmerkung 19 S. 19.

sie dann ein Ausrufungszeichen (!). Hierin ist sie wohl von John Curwen beeinflußt worden, der ihr 1841 eine Aenderung der Darstellung des Rhythmus in dieser Weise vorschlug. Pausen bezeichnet sie 1850 durch Zahlen, z. B.



Die Pausen werden dabei rückwärts gezählt, für die Zahl 1 gebraucht sie aber ein +.

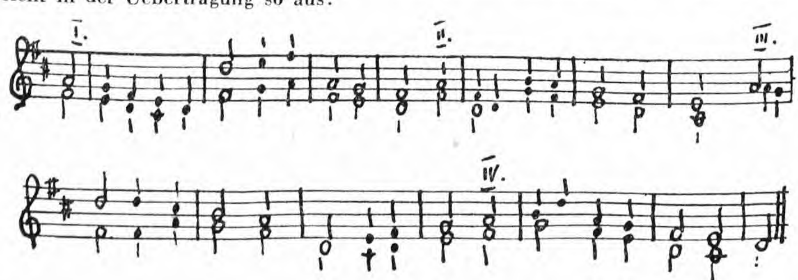
In der Zeit, in der John Curwen die Methode kennen lernte, Herbst 1841, sah eine Melodie in Ann Glover's Notation aber noch anders aus. Als Beispiel stehe hier eine Melodie aus dem „Scheme for rendering Psalmody Congregational" 1835:

University. C.M. Column Q. Foot, |. Number 60.

h ,S | FM ,RD | D ,RM | S ,F | M ,S | MD ,LS | F,M | R
X ,M | RD ,TD | M ,FS | M ,R | D ,M | D ,FM | R,D | T
I — II
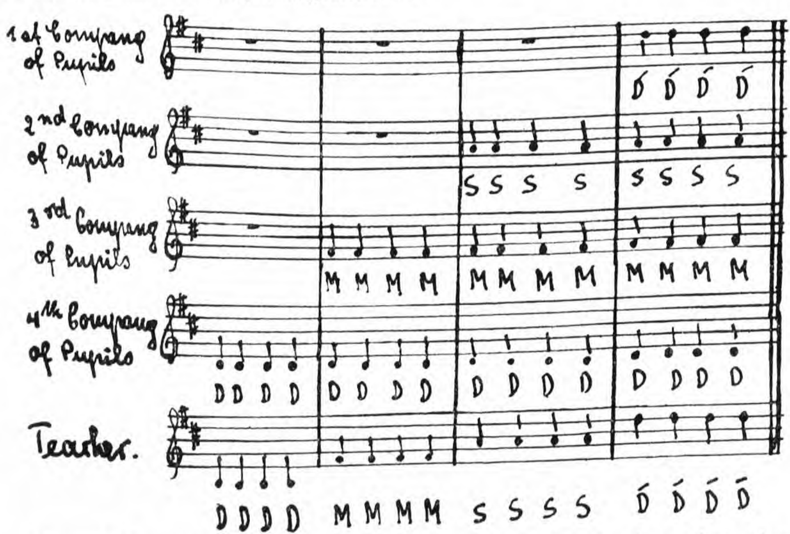
h ,S | D ,DT | L ,S | D ,RM | F ,S | LD ,SF | M ,R | D
h ,SF | M ,MS | F ,M | D ,TD | R ,M | F ,MR | D ,T | D
III — IV

In der Ueberschrift eines jeden Liedes steht die Tonart (absolut) angegeben, hier bedeutet „Column Q" D-dur, außerdem die Art des Zeitmaßes (Fußes), hier (, |), und die Länge jeden Schlages, wie sie durch die Zahl an Maelzels Metronom gegeben ist, hier 60. Dieses Lied steht im „Common Measure". Der Beginn der einzelnen Zeilen ist durch römische Ziffern I, II, III, IV angedeutet. Das Lied hat den rhythmischen Aufbau: 4, 3, 4, 3 Füße. Zu Anfang des Liedes und jeder neuen Zeile stehen die „Pitch-Notes", die die absolute Tonhöhe bezeichnen. Das Lied ist zweistimmig, es fängt mit den Tönen a und fis an und sieht in der Uebertragung so aus:



In welcher Art bringt sie nun den Stoff an den Schüler heran? Ueber ihre Methode des Unterrichtens orientieren wir uns aus dem zweiten Teil des 1835 erschienenen Buches „Scheme for rendering Psalmody Congregational". Die Methode wird klar, wenn man nur den Anfang dieses Abschnittes hört: Zuerst werden die Namen der Silben gelehrt. Die Schüler müssen die Silben auswendig können. Wenn die Silben eingeübt sind, dann singt der Lehrer das Doh vor und läßt es von den Schülern nachsingen, dann singt er das Me vor und läßt es nachsingen, auch von allen, danach das Sole und das hohe Doh. Bei diesem Tonmaterial wird zunächst verweilt, bis es ganz fest sitzt. Der Lehrer läßt sich die Töne von jedem Schüler einzeln vorsingen, bis alle sie können, erst dann werden die übrigen Töne der Tonleiter auf dieselbe Art gelehrt, durch Vor- und Nachsingen. Die Intervalle der Tonleiter werden dann nach der „Table of Tune" geübt. Ferner werden leader (Führer) ausgebildet, die, nachdem sie vier oder fünf Kanons singen können, zur Klasse zurückkehren und unterrichten, indem sie die Kanons nach der „Table of Tune" mit einem Stäbchen zeigen. Zuerst wird der Kanon vom Lehrer diktiert, jedes Kind zeigt in seinem Buch dazu die Töne in der „Table of Tune". Dann singen die „leader" ihn, die Kinder schlagen Takt usw. Die ersten 12 Kanons enthalten alle Intervalle der Durtonleiter, danach sollen die Kinder erst die Tonleiter singen (Lehrer kann in Terzen oder Sexten mitsingen), dabei kann die eine Hälfte singen und die andere klopft den Rhythmus.

Der Rhythmus wird gelernt durch Händeklatschen und Nachahmen. Daran werden folgende Uebungen angeschlossen:



Die Schüler werden in vier Abteilungen geteilt, jede Abteilung singt einen Ton des Dreiklangs in Vierteln. Der Lehrer singt mit und hilft ihnen beim Einsatz. Zum Schluß erklingt der Dreiklang vierstimmig.

Aus der Lektion, die Ann Glover vor John Curwen 1841 hielt, und aus den Vorführungen, die sie bei der Gelegenheit mit ihrer Methode machte, erfahren wir auch einiges über den Gang ihres Verfahrens.

Betrachtet man den Gang des Unterrichts als Ganzes, so ist zunächst auffällig, daß die Schüler stark zur Selbsttätigkeit erzogen werden. Die Individualitäten werden dabei berücksichtigt. Die besseren unter ihnen sind weiter vorgebildet. Ihre Fähigkeiten werden dem Unterricht nutzbar gemacht, sie helfen beim Unterricht, und es herrscht im Banne lebendigsten Interesses ausgezeichnete Disziplin und Ordnung. Wahrscheinlich müssen wir hierin auch einen Einfluß der Methode Bell-Lancaster sehen, die sich des Monitorsystems bediente und in der auf gute, militärische Disziplin gehalten wurde. Unabhängig voneinander waren diese „Schulgehilfssysteme" von Dr. Bell (1753—1832) und J. Lancaster (1778—1838) entstanden und hatten zu Anfang des 19. Jahrhunderts große Erfolge in England[24]). Lancaster vertrat seine Gedanken im Rahmen der 1805 gegründeten „British and Foreign School Society", und Bell gründete, unterstützt von der Kirche, 1811 die „National School Society" nach seinen Plänen. So ist es möglich, daß Ann Glover Gelegenheit hatte, den Unterricht bei einem dieser Pädagogen zu sehen oder eins ihrer Bücher zu lesen, so daß sie Gefallen daran fand und das Monitorsystem auch im Musikunterricht anwandte.

Bei der Darbietung des Stoffes fällt auf, daß der Dreiklang im Mittelpunkt der Behandlung steht. Bei der melodischen Einführung wird vom Dreiklang ausgegangen. Er muß erst von allen erfaßt sein, ehe im Stoff weitergegangen wird. Die übrigen Töne der Tonleiter werden also erst später hinzugenommen, allerdings noch nicht in der Anordnung, wie John Curwen sie später einführte. Der Dreiklang wird auch bei den rhythmisch-melodischen Uebungen benutzt.

A. Glover läßt die Töne der Tonleiter zu den Solmisationssilben singen und benutzt die Anfangsbuchstaben der Silben zu ihrer Darstellung. Die übereinandergeschriebenen Buchstaben, die zwischen Me und Fah und Te und Doh kleinere Zwischenräume aufweisen, um die Halbtöne zu charakterisieren, geben eine gute Veranschaulichung der Tonleiter, ein klares Bild von dem, was in der Musik zu hören ist.

D
T
L
S
F
M
R
D

Das Tief und Hoch der Töne wird dadurch charakterisiert und das Nahebeisein oder die größere Entfernung wird daran deutlich. Alle Schwierigkeiten der Notenschrift fallen weg. Das Bild ist für alle Tonarten dasselbe, klar und eindeutig und für den Gesang des Volkes vollkommen ausreichend. Alle diese Vorzüge machen die Tondarstellung außerordentlich dazu geeignet, sie im Anfängerunterricht zur Unterstützung des tonalen Denkens zu gebrauchen. Hierbei spricht noch ein Faktor wesentlich mit: die Silben werden gesungen, sie stellen die Namen für die Töne dar. Zu ihrer Hervorbringung verhelfen uns die Empfindungen, die wir beim Sprechen der Silben haben und die sensomotorischer Art sind. Die Silben, wie sie hier gebraucht sind, können als Symbole gelten, die das Denken innerhalb einer Tonart wesentlich unterstützen: 1. durch sensomotorische Faktoren, 2. durch Verwendung paralleler Erscheinungen bei der Darstellung in der „Table of Tune": Das Akustische wird optisch

---

[24]) Berichte über Erfolge und Wirken von Bell und Lancaster in: „Westminster Review" (1850—51) S. 396 ff. „Educational Movements" und in „Enzyklopädie des gesamten Erziehungs- und Unterrichtswesens" von Dr. K. A. Schmid 1878, Bd. 3, S. 1008 ff.: „Großbritannien und Irland" (Dr. Schöll, London) und S. 254 im 1. Bd. „Enzyklopädisches Handbuch der Pädagogik" von W. Rein (1910 10. Bd. S. 687 ff.)

veranschaulicht, 3. durch die psychologischen Momente, die sich beim Lernen und Reproduzieren einer Reihe auswirken.

Nachdem Ann Glover durch viele Uebung bei den Schülern die Assoziationen geschaffen hat, die nötig sind, um ein einwandfreies Denken innerhalb der Tonleiter zu bewirken, nachdem das Bild der Tonleiter mit dem Klang dieses Gebildes und den Silben eins geworden ist, wendet sie sich erst zur Darstellung der Lieder in der Schrift, die die Anfangsbuchstaben der Silben nebeneinander stellt (s. S. 24 Beispiel). Mit diesen einfachen Mitteln — für die Darstellung des Rhythmus kommen einige wenige Striche und Häkchen dazu — hat sie eine Tonschrift geschaffen, mit der sie einwandfrei die einfachen, für das volkstümliche Musizieren in Frage kommenden Melodien darstellen kann. Sie hat damit eine Volkstonschrift gefunden, die leicht lesbar ist. Ihre Notwendigkeit hatte sie schon früh bei den Experimenten mit dem Sonntagsschullehrer erkannt.

Die Töne lernen die Schüler durch Vor- und Nachsingen. Recht früh werden schon Lieder gesungen, zunächst einmal Kanons, die alle Intervalle der Tonleiter enthalten. Ann Glover hält sehr viel von deutschen Kanons, die nach ihrer Meinung sehr schön in der Melodie sind, infolgedessen auch einzeln gesungen werden können, aber auch gut zusammenklingen und dadurch das Gefühl für die Harmonie stärken. Bald läßt sie dann auch zweistimmig singen. Eins von diesen zweistimmigen Liedern brachte ich auf S. 24. Ann Glover weiß als gute Pädagogin sehr wohl, daß das Singen der Lieder Freude macht und daß allzuviel trockene Uebungen im Anfang den Musikunterricht langweilig gestalten und den Schülern die Stunden verleiden. Das Geheimnis ihres Erfolges liegt darin, daß sie es versteht, die Selbsttätigkeit der Schüler anzuregen und in ihnen die Freude am Musizieren zu wecken. Unterstützt wird ihr Erfolg dadurch, daß sie den Stoff möglichst einfach und leicht faßlich an die Schüler heranbringt, zunächst nur wenig Stoff ihnen vermittelt, das Wenige aber gründlich übt und dann erst zur nächsten Stufe fortschreitet. Sehr angenehm berührt es, daß sie keine Fanatikerin ihrer Methode ist, sondern daß sie sehr wohl ihre Grenzen sieht und sie daher nur als eine Einführung in die Musik betrachtet. Nach gehöriger Vorbildung in ihrer Notation leitet sie auf späterer Stufe zur Notenschrift über. Sie führt diese Ueberleitung selbst aus, weil sie dann dabei ihre Notation zu benutzen vermag. Müssen die Schüler aber irgendwo anders, außerhalb der Schule, die Notenschrift lernen, dann stehen diese beiden Notationen unverbunden nebeneinander da, und das bisherige Singen nach Solmisationssilbennotation in der Schule scheint ihnen dann kindisch und nutzlos gewesen zu sein. Um dem vorzubeugen, bringt sie die Ueberleitung zur Notenschrift am liebsten selber.

Sicherlich haben einige ihrer Hilfsmittel nur zeitlichen Wert wie die „Table of Rhythm“ und die „Table of Modulation“. Der Grundgedanke ihrer Methode jedoch ist das Entscheidende. Es ist ihr großes Verdienst, ihn durch eigene Experimente unbelastet von allem theoretischen Wissen gefunden und ihrem Unterricht zugrunde gelegt zu haben. Dieser Grundgedanke zeigt sich in der relativen Methode des Treffens. Ihr Vorgehen erscheint umso erstaunlicher, wenn man daran denkt, daß 1840 noch, als der Staat bereits anfing, sich um den Musikunterricht in England zu bemühen, Hullah, der von der Regierung auserwählte Pädagoge, das französische System Wilhem nach England übertrug und die Solmisationssilben demzufolge absolut gebrauchte. Die Silben Doh, Ra, Me, Fah, Sole, La, Si, Doh stehen bei ihm nur

für die Töne c, d, e, f, g, a, h, c[25]). Ein trockenes System von Intervallübungen hat der Schüler durchzumachen, ehe er zum Liedsingen kommt. Erst im Vergleich mit dieser Methode erkennt man, wie außergewöhnlich und hervorragend das Verfahren der Ann Glover war. Nur deshalb konnte es sich dem Gedanken nach bis in unsere Zeit hinein durchsetzen. Heute wird die relative Methode des Treffens überall im Anfangsunterricht gebraucht; denn diesem System liegt etwas „psychologisch Richtiges" zugrunde. Ann Glover hat zwar keine psychologische Begründung dafür gegeben, hat aber die Gabe gehabt, bei ihren Experimenten scharf zu beobachten und das relative System als das der menschlichen Auffassung gemäße zu erkennen, eine Gabe, die nur guten Pädagogen eigen ist. Mit der Theorie des „Wirkungsakzentes" werde ich diese Dinge psychologisch zu klären versuchen (siehe Teil 2).

Ann Glover ist demnach eine Persönlichkeit, die weit über ihre Zeit hinaus Bedeutendes geleistet hat. Sie ist eine begabte Pädagogin, die es schon längst verdient hätte, gewürdigt zu werden.

8) Von den höheren Zielen ihrer Pädagogik.

Ihr Wirken konnte sich so erfolgreich gestalten, weil ein ernstes Wollen, das tief in ihrem Wesen begründet war, dahinterstand. Es war in ihrer Zeit auch selten, daß es einen Menschen aus innerem Bedürfnis dazu trieb, für die Erziehung des Volkes etwas zu tun[26]). Ann Glover war so ein Mensch. Der Gedanke, der bei ihr im Hintergrund alles Handelns stand, war nicht eng fachlich, sondern allgemein menschlich gerichtet. Selbst ihre Methode diente nur als ein Hilfsmittel zur Erreichung jenes Zieles der allgemeinen Menschenbildung durch die Musik. Im Vorwort ihres „Scheme for rendering Psalmody Congregational" schreibt sie: „Let singing become a branch of national education, not only in schools for the children of labourers and mechanics, but in academies for young ladies and gentlemen".

Als treue Anhängerin der Kirche sorgte sie dafür, daß die Musik auch in den Dienst der religiösen Erziehung gestellt wurde. Schon der Anlaß zu ihrer musikpädagogischen Wirksamkeit lag im Interesse ihrer religiösen Erzieherarbeit. Sie wollte dem Sonntagsschullehrer das Singen beibringen, damit er es in der Sonntagsschule den Kindern weiter vermitteln könnte. Allen Menschen will sie die Erziehung zuteil werden lassen: Sie setzte sich für die Armen ein (S. 10), fordert aber auch von den höheren Klassen Beteiligung an dieser nationalen Aufgabe (s. oben). Sogar die Blinden vergißt sie nicht. Ihnen hat sie ihre Zeit besonders gewidmet. In ihrer Zeit war noch wenig auf diesem Gebiete geschehen. 1832 begann erst die soziale Gesetzgebung in England. Ann Glover hatte aber schon seit 1812 in diesem Sinne gewirkt, obgleich sie erst 1835 mit ihren musikmethodisch bedeutenden, sozial gerichteten Gedanken hervortrat. Ihr Leben lang hat sie ihre volle Kraft diesem hohen Ziele gewidmet.

Dieses umfassende Wirken ist nur möglich auf Grund von ausgesprochenem Kulturbewußtsein, das sie über den niedrigen, eng fachlichen Standpunkt erhebt und ihr ein Denkmal in der Geschichte der englischen Kultur setzt.

In der nachfolgenden Tabelle sind die Ereignisse ihres Lebens und Wirkens zusammengefaßt.

25) Das System Hullah ist eingehend dargestellt in meiner Arbeit „John Pyke Hullah als Musikerzieher" 1931. (Sonderdruck der „Musikerziehung").

26) Vergl. S. 10 Anm. 5 und S. 26.

Tabelle I.

Ann Glover's Leben und Wirken.

1785: in Norwich geboren.
1791: Musikstunden bei J. Beckwith.
1812: Erste Experimente im Gesangunterricht.
1835: Erstes Buch: „A Scheme for Rendering Psalmody Congregational".
1841: John Curwen besuchte ihre Schule Black boy yard, Norwich.
1844: Circular, 1855 im Tonic Sol-fa Reporter gedruckt: „A History of the Norwich Sol-fa System for Teaching Music in Schools".
1845: „A Manual of the Norwich Sol-fa System for Teaching Singing".
1850: „Manual, containing a development of the Tetrachordal System".
1851: Zog nach Cromer.
1867: Starb in Malvern.

B. Ausbau und Ausbreitung der Methode durch John Curwen.

I. Leben John Curwen's.

Derjenige, der die Methode Ann Glover's weiter förderte, war John Curwen. Sein Leben gestaltete sich wie folgt: John Curwen [1]) wurde in Hurst House, Heckmondwike, Yorks am 14. November 1816 geboren. Schon im Jahre 1822 starb seine Mutter in Cottingham, in der Nähe von

[1]) Ueber John Curwen ist die Literatur schon reichlicher. Durch Agnes Hundoegger wurde bekannt, daß er der Vertreter der englischen Tonic Sol-fa Methode war. Kurze Darstellungen über ihn und die Methode finden wir in deutschen Büchern, so z. B.:
Agnes Hundoegger: „Leitfaden der Tonika-Do-Lehre" mit einem Anhang von Maria Leo. Berlin-Hannover 1931, im Vorwort S. 3—7.
Agnes Hundoegger: „Die Tonika-Do-Lehre in Deutschland". Sonderdruck der „Musikerziehung".
„Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes". Darin Beiträge von Alma Bräuer u. a.
Helmholtz: „Die Lehre von den Tonempfindungen" 1877. S. 665.
Joh. Wolf: „Handbuch der Notationskunde". 2. Bd. S. 380.
Georg Lange: „Geschichte der Solmisation" in „Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft" Bd. I. S. 601 ff.
Obgleich Schipke („Der deutsche Schulgesang", Berlin 1913) auch von Solmisationsmethoden zu berichten hat, erwähnt er weder Ann Glover noch John Curwen, auch die Tonic Sol-fa Methode nicht.
Schünemann („Geschichte der deutschen Schulmusik": Leipzig 1928, 397 Seiten) nennt John Curwen u. Tonic Sol-fa nur einmal (S. 379). Er berichtet nicht davon, daß Ann Glover die Erfinderin der Methode ist. Er schreibt nur „die Tonika-Do Methode, die auf J. Curwen's Tonic Sol-fa zurückgeht".....
A. Stier veröffentlichte in der Zeitschrift „Die Musikerziehung" 1933 den Briefwechsel „Carl Eitz und Agnes Hundoegger", woraus allerdings für vorliegende Arbeit nichts Wesentliches hervorgeht.
A. Hundoegger: „Die Tonika-Do-Methode und ihre Anwendung an höheren Schulen" (Oktoberheft „Die Stimme" 1926) zeigt in der Hauptsache die praktische Auswertung der Methode und gibt nur wenige belanglose geschichtliche Bemerkungen.
Riemann: „Musiklexikon", 1929 gibt unter „Tonic Sol-fa" einige Hinweise und vertritt den Standpunkt, daß die Notenschrift unterstützt durch

Hull, wohin sein Vater als Independent-Minister gegangen war. Daraufhin wohl zog der Vater bereits 1824 nach Barbican Chapel, London. Er mietete ein Haus in der Nähe von London Fields, Hackney, und die mutterlosen Söhne (John hatte noch einen jüngeren Bruder Tom) wurden in eine boarding school in Ham in der Nähe von Twickenham gegeben.

1828 zog der Vater, Spedding Curwen, nach Frome in Sommerset und wurde Pastor der Zion Chapel. Hier blieb er elf Jahre, und John verlebte dort seine schönsten und eindrucksvollsten Jahre, von denen er auch später noch mit Wärme sprach. Er besuchte die Schule des Mr. J. Poulter als day-scholar und gedachte später noch der Stunden, in denen J. Poulter ihnen Euklid nahebrachte oder sie zum Verständnis der Zahl x führte, als Lektionen, aus denen er für sein ganzes Leben gelernt hatte.

Von 1832 ab [2]) lebte John während des größeren Teiles des Jahres im Wymondley Independent College. Bald nach John Curwen's Eintritt jedoch wurde diese Akademie zur Ausbildung von Geistlichen nach London verlegt und hieß fortan „Coward College". Hier in London besuchte der Student die neugegründete Universität, University College, Gower Street, um classics und mathematics zu hören, jedoch studierte er divinity unter den Tutoren des College.

Das war sehr anregend für ihn; hauptsächlich erinnerte er sich gern der „debating class", in der John Stuart Mill und andere bedeutende Männer gelegentlich Redner waren. Von einigen seiner Lehrer dort ist er auch tief beeindruckt worden, so daß er von ihren Stunden als lebenden Kräften sprach, die sich weiter auswirkten. Aus Berichten der Mitstudenten erfahren wir, daß John Curwen schon immer besonderes Interesse für Kinder und Sonntagsschulen hatte. Er war ein liebenswürdiger Charakter und der erkorene Liebling aller.

H. Griffith, der etwa zur selben Zeit studierte, schreibt auch davon, daß er sehr geschickt im Umgang mit Kindern war und mit ihnen kindertümlich zu

Harmonielehre so ungeheuer praktisch in der Anwendung ist, daß es unnötig ist, sie durch „zweifelhafte Surrogate" wie Tonic Sol-fa und Eitz zu ersetzen. Einige Bemerkungen finden wir unter den Stichworten „Glover", „Curwen", Tonika-Do. Handzeichen fehlen.

Kühn („Geschichte der Musikerziehung" 1931 in Bückens Handbuch der Musikerziehung, 68 Seiten) geht auf die englischen Grundlagen (und auch die französischen) der deutschen Musikerziehung ein. Ann Glovers christlich sozialem Ziel der Volkserziehung und dem Ausbau der Methode durch John Curwen widmet er S. 40, 41 seines Buches.

Keine dieser Darstellungen gibt ein einwandfreies Bild über den Ausbau der Methode durch John Curwen. Obgleich die Tonika-Do-Methode nur eine Uebertragung der englischen Tonic Sol-fa Methode ist (mit der Parisschen Taktschreibweise statt der Curwen's), kann man in der genannten Literatur doch nichts über das Werden der Methode erfahren. Für die Darstellung der Entwicklung dieser Methode ist es nötig, auch kurz auf das Leben J. Curwen's einzugehen.

Die dabei benutzten englischen Quellen sind:

Grove, „Dictionary of Music and Musicians".

John Sp. Curwen „Story of Tonic Sol-fa" 1872.

John Sp. Curwen, „Memorials of John Curwen", 1882.

John Curwen, „Teacher's Manual" 1875

John Curwen, „An account of the Tonic Sol-fa Method", 1854.

Tonic Sol-fa Reporter. 1853—80.

„Westminster Review". 1824—56.

„Independent Magazine". 1842—45.

[2]) Memorials S. 10.

sprechen verstand. Aus Gesprächen mit seinen Freunden kam das immer wieder zum Ausdruck, daß er eine besondere Vorliebe für Kinder hatte, und er dachte damals schon über manches Methodische nach. Z. B. hat er oft mit ihnen seine Ansichten über den Leseunterricht besprochen und äußerte Gedanken, die er später in einer Reihe von Aufsätzen im „Independent Magazine" 1842 niederlegte[3]) unter dem Titel: „Look-and-say-method of teaching to read". Während er unterrichtete, gebrauchte er eine Tafel mit beweglichen Buchstaben, die er auf den Knien hielt; die Kinder standen um ihn herum, so daß er gut in ihre Augen sehen konnte. Sie hatten zunächst zuzuhören und gleichzeitig auf das Wort an der Tafel zu sehen, dann erst hinzusehen und auszusprechen (Look and say). Er stellt sich damit in Gegensatz zu der damals gebräuchlichen Buchstabiermethode, die forderte, die Worte zunächst zu buchstabieren und dann die Buchstaben zusammen als Wort auszusprechen. Wie er selbst sagt, stützte er sich hierbei auf den Pädagogen Jacotot[4]).

In dieser Zeit wurde seine Aufmerksamkeit auch auf die Musik gezogen. Er lernte den Chor der Craven Chapel kennen, den besten von London, der von dem Geistlichen Dr. Liefchild geleitet wurde; er erkannte hier die Bedeutung der Musik für die Gemeinde und lernte die Musik schätzen; das war durchaus nichts Alltägliches, denn es war damals das Singen noch nicht so verbreitet wie heute, und man dachte noch nicht allgemein daran, daß der Gesang von den Geistlichen aus gepflegt werden könnte. Wie J. Curwen damals selbst zur Musik stand berichtet einer seiner Mitstudenten, und man würde es kaum glauben, wenn nicht J. Curwen selbst an anderer Stelle, auf die noch später eingegangen werden soll, ähnliche Dinge berichtet. H. Griffith[5]) erzählt nämlich, daß bis zum Februar 1834 John Curwen ungefähr nichts von Musik wußte. Es wurde sogar gesagt, daß er zu der Zeit (im Alter von 18 Jahren) nicht einmal den 100. Psalm vom National Anthem unterscheiden konnte, was natürlich eine Uebertreibung war. In einer der Diskussionen nach dem „dinner" kam man auf seine Unkenntnis zu sprechen, und fortan sollte er 20 Minuten am Tage sich Zeit nehmen, die Tonleiter zu lernen. H. Griffith hatte den Auftrag erhalten, ihm dabei zu helfen. Er brachte ihm zunächst mit großer Mühe die Töne C, G, C bei. Aber der Ton E machte schon wieder soviel Schwierigkeiten, daß er froh war, als der Geistliche Thomas Parry ihm diesen Auftrag abnahm und mit Curwen solange übte, bis er fähig war, einige einfache Melodien mit löblicher Genauigkeit zu singen. Das wurde als großer Triumph gebucht; doch ahnte keiner zu jener Zeit, wie sich diese Anfänge später auswirken sollten.

1838 ging John Curwen als Hilfsgeistlicher nach der Independent Chapel in Basingstoke mit einem Einkommen von 50 Pfund im Jahr. Von dieser Zeit ab begann er, ein Zehntel seines Jahreseinkommens den Armen zu geben. Diese Gewohnheit hat er sein ganzes Leben lang beibehalten. In Basingstoke richtete er sich als Ergänzung zu seiner Arbeit in der Gemeinde eine Schule für Knaben in seiner Wohnung ein und hatte große Freude am Arithmetikunterricht, den er im Sinne Froebels und anderer damals moderner Pädagogen gestaltete! Er ließ die Kinder den Begriff der Zahl finden durch Arbeiten und Abzählen

---

[3]) Memorials S. 28 und S. 45.

[4]) Teacher's Manual S. 6. Jacotot (1776—1840) trat 1823 mit seinem Buch „Enseignement universel" hervor, das ein neues System des Sprachunterrichts brachte. Seine Methode verbreitete sich auch nach London. (Nach W. Rein: „Enzyklopädisches Handbuch der Pädagogik", 1906).

[5]) „Memorials" S. 18.

mit Bohnen, Erbsen, Muscheln und hölzernen Klötzchen. Wie ernst er seine Arbeit nahm, geht aus seinen eigenen Worten hervor: [6]) „It is a sacred work to get near the soul of a child and to be permitted to plant a seed of God's truth there".

Zu dieser Zeit lernte er in Basingstoke die Familie Vanner kennen, und verlobte sich bald mit einer der Töchter Fanny Vanner, die aber nicht lange nach der Verlobung an Schwindsucht starb. Ihre jüngere Schwester Nelly war kurze Zeit vorher gestorben. Nelly muß ein wundervolles Kind gewesen sein. Ihr Tod veranlaßte John Curwen, sich zum ersten Mal schriftstellerisch zu versuchen und so entstand „The History of Nelly Vanner", ein Buch für Kinder, dessen anspruchslose Sprache so recht für Kinder geschaffen war. 1840 kam die erste Auflage heraus und da es in dieser Art zu der Zeit wenig Bücher gab, hatte es bald eine neue Auflage zu verzeichnen. Ist das Buch heute auch vergessen, so erlebte es im ganzen 14 Auflagen und machte ihn in Sonntagsschullehrerkreisen bekannt. In Basingstoke begann er auch, die Kinder im Singen zu unterrichten, nur weil er erzielen wollte, daß die Kinder die Sonntagsschule gern besuchten. So betrachtete er die Musik ursprünglich als Mittel zur Verwirklichung seiner sittlichen und religiösen Zwecke und trieb sie nicht um ihrer selbst willen. Dabei hatte er zu Anfang große Schwierigkeiten, wie er selbst 1846 in einem Aufsatz für die „Home and Colonial School Society" [7]) berichtet [8]). Da er weder gutes Gehör noch eine wohlklingende Stimme hatte, suchte er Hilfe bei einem Freunde. Sie lernten gemeinsam einige Melodien und brachten sie den Kindern bei. Sie hatten 200 Kinder zweimal in der Woche zu je 2 Stunden zu unterrichten. Ihre Methode war sehr einfach. Sie sangen beide sehr laut und versuchten so, die Stimmen der Kinder zu führen. Auf diese Art lernten die Kinder manche Melodie. Aber auch von der Theorie der Musik sollten sie etwas kennen lernen, von Noten, Vorzeichen usw. Beide hofften, daß dadurch die Kenntnisse der Kinder befestigt würden; doch vergeblich, sie kamen im allgemeinen nicht weit über die bekannten Melodien hinaus.

John Curwen sagt hier von sich selbst, daß er nicht einmal eine bekannte Melodie ordentlich singen, geschweige denn eine Melodie, sei es auch der einfachste psalm-tune, nach Noten singen konnte, wenn er sie nicht vorher gehört hatte. Es war aber sein größter Ehrgeiz, dieses Ziel zu erreichen und deshalb ging er zu einem Privatlehrer, der mit Hilfe eines Klaviers ihm zwar viel Melodien einpaukte, aber ihn nicht zum selbständigen Singen brachte. Er konnte nichts selbständig und allein singen. Er sagt [9]):

„I remember being often told that I did not mark correctly the half-tones (between the 3 rd and 4 th and 7 th and 8 th) of the scale, and I thought if those same half-tones were but marked plainly on the music before me, how gladly und earnestly I would strive to mark them with my voice. But as it was, I was continually afraid of these half-tones. I knew that they were on the staff before me somewhere, but I could not see them. They lay concealed, but dangerous to tread upon, like a snake in the grass. No sooner had I with great

---

[6]) „Memorials" S. 28.

[7]) Eine 1836 von evangelischen Geistlichen gegründete Gesellschaft zur Förderung des Unterrichts.

[8]) „Memorials" S. 39.

[9]) „Story", S. 2.

pains taught my ear an interval, than I found frequently the very next example of what seemed the same, to be quite a different thing by half a tone"[10]).

Er suchte deshalb nach einem Plan oder einem System, in dem all diese irreführenden Dinge genügend unterschieden waren. Durch Zufall erhielt er Miss Glover's „Manual of the Tetrachordal System", Mrs. Reed von Hackney lieh es ihm. Aber nach einem flüchtigen Blick in das Buch urteilte er „Well, if the old notation is puzzling, I am sure this is more puzzling far" und legte das Buch beiseite. (Vergl. Teil A II, S. 19). Da er aber noch immer wieder Kinder im Singen zu unterrichten hatte, strebte er danach, tiefer in die Musik einzudringen, um so ihrem Wesen näherzukommen, und er studierte die damals besten Werke über die Theorie der Musik von Dr. Calcott[11]) und Mr. Graham[12]). Auf Grund dieses Studiums kam er zu der Erkenntnis, daß er durch die alten Unterrichtsmethoden getäuscht worden war, die sich mit dem Schein der Wissenschaft umgeben, ihm aber den wahren Kern der Musik verborgen hatten. Musik schien ihm anders zu sein, als diese vielen Namen und Zeichen es sagten; sie war einfacher und schöner als die Erklärung durch die Zeichen der Notenschrift, mit denen die Unterrichtsbücher hauptsächlich angefüllt sind. Er hatte bereits eine Menge von ihnen studiert, aber trotzdem glaubte er, noch nichts von der Musik selbst erfahren zu haben.

Nun nahm er sich noch einmal Ann Glover's Buch vor und machte Versuche mit der Methode. Er besuchte die Schule in Norwich, begeisterte sich für das System und berichtete darüber in der Sonntagsschulkonferenz in Hull 1841. Dort erhielt er den Auftrag, die beste und einfachste Methode im Gesangunterricht, die für die Sonntagsschularbeit geeignet ist, im Interesse aller auszusuchen[13]). Er faßte das als eine heilige Aufgabe auf und widmete ihr seine Zeit, soweit er nur konnte. Doch war das in den ersten Jahren nicht sehr viel, denn als Geistlicher hatte er zunächst seine Kirche, dann die Sonntagsschule, dann die „day school". All das ging vor, und so war der Auftrag, die für den Musikunterricht beste Methode zu erproben, zuerst nur etwas, was neben allem andern erledigt wurde. Er gönnte sich selbst nicht die Zeit, Klavierspielen zu lernen, um nicht etwa Zeit zu verschwenden. Immer wieder betonte er auch später, daß er kein Musiker sei, er spielte auch kein Instrument. Er war nur Lehrer und Methodiker. Er glaubte, gerade dadurch, daß er selbst nicht besonders begabt war und nur langsam zur Musik und zum Singen kam, könnte er sich in die Lage von Anfängern hineinversetzen und die Schritte wählen, die ihnen gemäß waren. Viele Jahre lang übte er sein Musikstudium und seine schriftstellerische Tätigkeit in den frühen Morgenstunden aus (von 6—8), damit seine übrigen Arbeiten nicht darunter leiden sollten. Doch ging das so nicht allzu lange, denn seine Gesundheit litt unter dieser Ueberbürdung.

---

10) Curwen war wahrscheinlich nicht so unbegabt, daß er die Tonleiter nicht singen konnte. Er ist nur ein Opfer der damaligen Methoden, die losgelöste Intervalle treffen lassen, anstatt innerhalb einer Tonart das Treffen zu üben.

11) Dr. Calcott (1766—1821) war 1791 Schüler Haydns, schrieb 1806 „Musical Grammar" (Dictionary of Music and Musicians 1824).

12) George Farquhar Graham (1789—1867) schrieb den Aufsatz „Musik" in 7. Aufl. d. „Encyclopedia Britannica", der 1838 gesondert unter dem Titel „An Essay on the Theory and Practice of Musical Composition" gedruckt erschien.

13) Vergleiche Darstellung Teil A II, (S. 20).

1841 hatte John Curwen den Posten eines Co-pastors an der Independent Chapel in Stowmarket angenommen. Im Herbst begab er sich mit seinem Freund Charles Reed auf eine Vortragsreise nach Yorkshire. Schon früher hatte er Reisen ähnlicher Art gemacht. Er war dabei auch nach dem Norden gekommen und hatte David Stow's Training System [14]) kennengelernt. Im Juni 1842 hielt er eine Reihe von Vorträgen in Manchester und Salford und zeigte den Sonntagsschullehrern auch durch Lektionen, wie sie arbeiten sollten. Im selben Jahre erschienen die Aufsätze über Ann Glover im „Independent Magazine" [15]). 1843 erst veröffentlichte er eine Folge von Lektionen über den Gesangunterricht unter dem Titel „Singing für Schools and Congregations".

John Curwen blieb nur 18 Monate in Stowmarket und lebte dann ein Jahr lang mit seinem Vater in Reading. Er spricht von dieser Zeit als „more than a year's interruption from ill-health" and of „the mental anguish and harrowing cares to which a dreadful bereavement (the death of Miss Vanner) followed by the peculiar difficulties of my last station, have exposed me during the last year and a half" [16]).

Erst am 22. Mai 1844 nahm er eine neue Stelle als Pastor in Plaistow (Essex) an, das fünf Meilen von London und 2 Meilen von der Themse entfernt lag. Dort blieb er bis 1864. In Plaistow hat er sich um die Einrichtung einer Schule verdient gemacht, die am 11. August 1844 eingeweiht wurde [17]). Im Jahre 1845 heiratete er Mary Thompson. Am 30. September 1847 gebar sie einen Sohn, John Spencer Curwen, der das Werk seines Vaters nach dessen Tode weiterführte.

John Curwen hatte seine ersten Einkünfte aus der Tonic Sol-fa Arbeit der Ann Glover gesandt, die sie aber mit der Begründung zurückwies, daß sie bis jetzt noch keine Einkünfte daraus gehabt hätte und auch fernerhin keine haben wolle.

Das gab John Curwen einen neuen Anstoß [18]). Er arbeitete an der Herausgabe eines Buches, das die Ausbreitung der Methode gewaltig fördern sollte. Unterstützt von dem liebevollen Verständnis seiner Frau, die ihm alle ihre Ersparnisse überließ, gelang es ihm, das Buch billig herauszubringen. 1848 erschien es, „Grammar of vocal Music" betitelt. Im März des Jahres 1852 schrieb er für „Cassell's Popular Educator" eine Aufsatzreihe über Tonic Sol-fa [19]). Die Schüler und Freunde der Tonic Sol-fa Methode mehrten sich. Im Frühling 1853 wurde die Tonic Sol-fa Association zur Förderung der Tonic Sol-fa Methode gegründet, und John Curwen übernahm den Vorsitz. Es wurden Konzerte gegeben, Ver-

---

[14]) Im Jahre 1840 war eine neue Auflage von David Stow's Training System erschienen, es nahm John Curwen ganz gefangen. Er korrespondierte mit David Stow und kam mit ihm überein, daß das „moral training", das bisher in der Erziehung ganz vernachlässigt worden war, fortan an erster Stelle berücksichtigt werden sollte. Mr. Stow machte Nachforschungen in Glasgow, J. Curwen in London, deren Resultat die Feststellung war, daß die Sittlichkeit in großen Städten in Verfall war. Er legte großen Wert auf das Studium der Bibel und gab Musterlektionen im Auslegen der Bibel. In „Memorials" S. 36 und 77.

[15]) Siehe Teil A II, S. 19.

[16]) „Memorials", S. 65. Der Tod seiner Braut (Miss Vanner) war ihm sehr nahe gegangen, so daß er krank wurde und mit seiner Arbeit länger als ein Jahr aussetzen mußte.

[17]) „Memorials" S. 67.

[18]) „Memorials" S. 208.

[19]) Story S. 6. Im British Museum nicht vorhanden.

sammlungen und Lektionen von der Gesellschaft aus gehalten. 1854 schrieb er „An account of the Tonic Sol-fa Method“ als kleines Werbeheft, das über die Methode aufklären sollte.

Seine Zeit wurde sehr durch die Arbeit in der Tonic Sol-fa Methode in Anspruch genommen, so daß seine Gesundheit wieder stark darunter litt. Zu Ende des Jahres 1855 fühlte er, daß er nicht mehr weiter konnte; er verzichtete daher auf seine Stelle in Plaistow, um seine Gesundheit erst einmal wiederherzustellen. Die Gemeinde wollte ihn aber nicht auf immer verlieren und schlug ihm vor, einen längeren Urlaub zu nehmen. Darauf ging John Curwen ein, und im April 1856 verließ er Plaistow mit seiner Familie, um nach Deutschland zu gehen. Zuerst ging er für einen Monat zu einer Brunnenkur nach Langen-Schwalbach in Nassau. Die übrige Zeit (6 Monate) verbrachte er in Ziegelhausen, einem an den Ufern des Neckar oberhalb Heidelberg gelegenen Ort. Er machte Ausflüge nach Wiesbaden und Umgegend und nach der Schweiz und legte seine Eindrücke über Land, Leute und ihren Kirchengesang in Briefen nieder, die er an die Gemeinde in Plaistow schickte. Nach seiner Rückkehr gab er diese kleinen Skizzen gesammelt heraus als „Sketches in Nassau, Baden and Switzerland“. Erfrischt von seinem Aufenthalt in Deutschland stürzte er sich auf die Arbeit, die hauptsächlich darin bestand, eine neue Kirche in Plaistow zu errichten, die 1860 fertig wurde. Außerdem arbeitete er an der Herausgabe eines Systems der Harmonielehre für Tonic Sol-fa students, das er aber erst 1861 unter dem Titel „How to observe Harmony“ herausgab. 1858 verzichtete er auf den Vorsitz in der Tonic Sol-fa Assoociation; er zog sich zurück, um in aller Stille arbeiten zu können. In diesen Jahren schrieb er mehrere Bücher: 1858 „Standard Course“, 1859 „Sabbath Hymn and Tune book“, 1861 „Songs and Tunes for Education“ und die oben erwähnte Harmonielehre.

Seine schriftstellerischen Arbeiten betrieb er mit vielem Eifer. Und zwar hielt er es immer so, daß er z. B. erst einmal alle Methoden der Harmonielehre studierte. Er ging in ein Geschäft und kaufte alle Bücher, die dafür in Frage kamen und arbeitete sie dann gründlich durch. Auf die Art und Weise war er ein sehr langsamer Arbeiter. Er konnte Wochen und Wochen an einem Punkte festsitzen, über den er nicht hinwegkam. Aber er liebte es, zu systematisieren und klar und logisch einen Stoff aufzubauen und, obgleich der Fortschritt beim Aufbau eines Systems nur langsam von statten ging, so freute er sich doch späterhin über den Erfolg. Seine Bücher, hauptsächlich die späteren, sind übervoll von Einzelheiten. Alle seine Bücher sind diktiert worden. Er liebte es, dabei in einem bequemen Stuhl zu sitzen, um sich alle Bücher aufgeschichtet, auf die er sich bezog, und einem Schreiber den Text vorzusprechen.

Daneben hatte er noch immer für die Herausgabe des „Tonic Sol-fa Reporters“ zu sorgen, einer Zeitschrift, die bereits 1851 begonnen worden war und seit 1855 regelmäßig monatlich erschien. Um den Druck besser beaufsichtigen zu können, richtete John Curwen 1863 in Plaistow eine Druckerei ein. Zwischendurch machte er immer wieder noch Vortragsreisen; so war er 1855 in Schottland und 1862 besuchte er Irland. 1864 hielt er Vorträge in Cardiff, Merthyr, Bristol, Manchester, Bradford, Liverpool und Halifax.

1863 hatte er die „Tonic Sol-fa School“ eingerichtet, die Vorgängerin des „Tonic Sol-fa College“, das 1869 von ihm vorgeschlagen wurde.

1863 zog er nach Upton Place, ungefähr eine Meile von Plaistow entfernt. Die Arbeit in der Tonic Sol-fa Methode wurde ihm nun doch zu groß, so daß er 1864 auf seine Stelle in Plaistow verzichtete. Die Einkünfte der Tonic Sol-fa Ar-

beiten reichten schon hin, um ihn zu unterhalten. Fortan konnte er seine ganze Zeit dieser Arbeit allein widmen. Doch die gleichzeitige Arbeit für die Kirche und für die Tonic Sol-fa Methode hatte seine Kräfte stark erschöpft. Er schreibt selbst über diese Zeit im Jahre 1874 (abgedruckt in „Memorials" S. 210—11).

John Curwen war demnach in dieser Zeit unfähig, Bücher zu schreiben und daneben Vorträge zu halten, er widmete sich daher nunmehr dem Geschäftlichen und machte Propaganda für die Methode.

Erst 1866—67 hielt er wieder Vorträge über Harmonielehre an der Universität Glasgow, dort ging er zum ersten Male in seinem Leben zur Oper; er empfand aber das gleichzeitige Singen und Handeln als unnatürlich und beschloß, nie wieder in die Oper zu gehen.

1867 besuchte er wieder Ann Glover in Hereford; kurze Zeit darauf starb sie. Im Jahre 1868 schrieb er das Buch „Church Choralist", 1874 „Musical Statics" und 1875 „Teacher's Manual".

Aus seinen letzten Lebensjahren ist nicht mehr viel zu berichten. Seine Frau wurde krank und mußte zur Erholung eine Brunnenkur machen. John Curwen fuhr deshalb mit ihr nach Deutschland. Während sie mit der Kur beschäftigt war, besuchte er Schulen, Kirchen und interessierte sich für die Musikpflege. Im selben Jahre, 1874, machten ihm die Tonic Sol-fa Freunde ein Geschenk in Anerkennung der Dienste, die er lange Jahre der Tonic Sol-fa Methode geleistet hatte. Das Geld, es waren 200 Pfund, stiftete John Curwen dem Tonic Sol-fa College. Es sollten davon zwei „Glover"-Stipendien eingerichtet werden. Sein sehnlichster Wunsch war es fortan, ein Haus für das Tonic Sol-fa College zu bauen. Da es aber an Mitteln fehlte, begann er, seit 1875 zum Besten des College Vorträge zu halten.

Aber erst am 14. Mai 1879 konnte er den Grundstein im Gedenken an Ann Glover legen. Im Juli wurde es eingeweiht, und das Sommersemester fand bereits in den neuen Räumen statt.

Obgleich John Curwen mit seiner Frau 1877 noch einmal nach Karlsbad und 1879 nach Beula Spa (Norwood) gefahren war, konnte sie doch nicht mehr gesunden und starb am 17. Januar 1880. Ihr Tod hatte ihn schwer getroffen, er war vollkommen gebrochen.

Im Mai des Jahres 1880 fuhr er nach Manchester zu dem Bruder seiner Frau und starb dort am 26. Mai.

John Curwen hat den größten Teil seines Lebens der Ausbreitung und dem Ausbau der Tonic Sol-fa Methode gewidmet. Er war der große Organisator, dessen praktischer Sinn der Methode große Dienste geleistet hat. In einer Rede, die er 1874 in einer großen Versammlung in der Exeter Hall hielt und die er gegen seine Gewohnheit vorher ausarbeitete, sagte er [20]), als er über sich und die Tonic Sol-fa Methode sprach, daß er kein Märtyrer der Methode und nur immer ein Mitarbeiter mit andern gewesen sei:

„I am anxious to guard you against two errors. First, that I have been a martyr, or made great sacrifices in this cause. I assure you that in these later years I have lived in great comfort."

„The other error against which I would guard you is, that all this is my doing, or that I have ever been anything but a co-worker with others."

Im Verlauf der weiteren Darstellung wird sich erweisen, daß sein Ausspruch berechtigt war. Er hat es verstanden, alle Fäden in der Hand zu behalten, alle

---

20) „Memorials" S. 215.

Anregungen, die ihm von dem großen Stab seiner Mitarbeiter kamen, geschickt in die Methode einzubauen, so daß er diese als eine Einheit der Nachwelt überliefern konnte. Die Nachwelt hat ihm deshalb auch alle Veränderungen und Neuerungen in der Methode zugeschrieben, so z. B. die Erfindung der Handzeichen u. a. Ich kann aber nachweisen, daß er Mitarbeiter hatte. Zweifellos hat er auch eigene Gedanken hinzugefügt, die recht wertvoll sind. Doch ist er nicht der alleinige, führende Geist, der mit pädagogischem Weitblick planmäßig am Ausbau der Methode arbeitete, wie es so gerne dargestellt wird, sondern wie er in bescheidener Selbsterkenntnis sagt: ein Mitarbeiter mit anderen. Immer wieder hat er dankbar der Begründerin gedacht und anläßlich ihres Todes eine Entschließung zustande gebracht, in der er gelobt, in dem Geiste der Begründerin weiter zu wirken: „We recognise in the late Miss Sarah Ann Glover the founder of our Sol-fa notation, and in Miss Christiana Glover, her sister, the constant companion and sharer of her labours, and we hereby charge ourselves to promote the spread of music among the people for the same high purposes and in the same unselfish spirit which our founder always manifested. (Memorials S. 174).

Die Hauptdaten seines Lebens sind in der folgenden Tabelle zusammengefaßt.

Tabelle II

John Curwen's Leben.

1816 geboren in Heckmondwike
1824 in der Boarding School in Ham
1828 day scholar in der Schule zu Somerset
1832 In Wymondley Independent College
1834 J. C. lernt die Tonleiter und einige Lieder
1838 Hilfsgeistlicher in Basingstoke. Erste Versuche, Gesang zu unterrichten.
1841 Hilfsgeistlicher in Stowmarket. Lernt Ann Glover's Methode kennen, Sonntagsschulkonferenz in Hull.
1843 In Reading krankheitshalber bei seinem Vater.
1844 In Plaistow als Pfarrer.
1845 Heiratet Mary Thompson
1847 John Spencer Curwen geboren
1853 Präsident der Tonic Sol-fa Gesellschaft
1855 Besuchte Schottland
1856 7 Monate in Deutschland
1858 Verzichtet auf Vorsitz in Tonic Sol-fa Gesellschaft.
1862 Ging nach Irland.
1863 Zieht nach Upton Place.
1864 Verzichtet auf Pfarrstelle Plaistow, widmet sich ganz der Methode.
1867 Besuchte Ann Glover, ging zum ersten Mal zur Oper (Glasgow).
1874 Zum 2. Mal in Deutschland.
1877 Zum 3. Mal in Deutschland
1880 In Manchester gestorben.

II. Ausbau der Methode.

1) Veränderung der „Sol-fa“ Notation.

a) Brief 1841.

Nachdem wir gesehen haben, wie Ann Glover ihre Gedanken zu einem System formte, soll nunmehr dargestellt werden, welche Veränderungen die Methode im Laufe der Zeit erfahren hat.

Wie schon erwähnt, hatte John Curwen sie 1841 aus dem 1835 erschienenen Buch der Ann Glover kennen gelernt. Von ihrem Grundgedanken gefesselt, hatte er praktische Versuche mit der Methode gemacht. Bereits im Oktober 1841, ehe er den Unterricht der Ann Glover selbst gesehen hatte, schlug er ihr in einem Brief einige Aenderungen vor. Der Brief ist sehr interessant und deshalb so wichtig, weil er ein Dokument darstellt, nach dem man die Arbeitsweise Curwen's in den ersten Jahren beurteilen kann [21]).
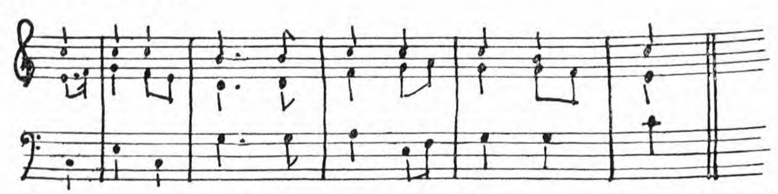
Man entnimmt aus der Anrede und den einleitenden Worten dieses Briefes, daß John Curwen Ann Glover nicht kannte. Nachdem er ihr berichtet hat, wie er zu ihrem Buche kam und ihre Methode ausprobiert hat, bittet er sie, ihm zu erlauben, ihre Methode in etwas abgeänderter Form weiter zu gebrauchen. Er beschreibt die Aenderungen genau, auch die Gründe, die ihn dazu trieben, dieselben vorzunehmen, und legt diesem Brief ein Lied bei, wie es in der von ihm veränderten Form der Sol-fa Notation aussieht.

Dieses Lied bringe ich hier zum Abdruck, weil es ein Beispiel ist für den frühesten Gebrauch der Sol-fa Notation durch John Curwen, und die Wandlung der Schreibweise in späteren Jahren umso besser dann zum Ausdruck kommt.

The grand Chaunt. — Do is C.

d^1 ! d^1 : d^1 ! t : - t ! d^1 : d^1 ! d^1 : t ! d^1 : -
$\underline{m.,f}$! s : $\underline{f.m}$! r : - r ! f : $\underline{s.l}$! s : $\underline{s.f}$! m : -
d_1 ! m^1 : d_1 ! s_1 : - s_1 ! l_1 : $\underline{m_1.f_1}$! s_1 : s_1 ! d : -

von mir übertragen:



John Curwen gebraucht die Methode der Glover demnach seit 1841 in abgeänderter Form, die ich hier in kurzer Zusammenstellung einmal kennzeichnen möchte:

1. Kleine statt große Buchstaben. Oktavzeichen werden durch Zahlen gegeben, bei Modulation Schrägdruck der Buchstaben der neuen Tonart.
2. Do ist der Ausgangston auch bei der Oktavbezeichnung.

---

[21]) Faksimile des Briefes aus John Spencer Curwen and John Graham „The Tonic Sol-fa Jubilee“ 1891 S. 13—15.

3. Statt der „Pitch Notes“ H I K O P Q U V W X Y Z die Notennamen c d e f g usw. zur absoluten Tonbezeichnung.
4. Zur rhythmischen Darstellung: (!) für betonten Schlag, (:) für unbetonten. *Taktstriche sind noch nicht vorhanden!*
5. Ein Punkt teilt einen Schlag in Halbe, ein Komma bezeichnet ein Viertel, ein Punkt und Komma dreiviertel eines Schlages.

Die Veränderungen von 1841 beziehen sich demnach nur auf die äußere Anwendung der Methode, um es genau zu sagen, sie beziehen sich nur auf die Notation selbst. Gleich zu Anfang tritt die Wesensart Curwens hervor: er ist ein praktisch veranlagter Mensch, der das Umständliche der alten Schreibweise sieht und gleich zu verbessern weiß. Diese Schreibweise von 1841 ist im wesentlichen bis in die späteren Jahre beibehalten worden, sie gibt uns ein Bild, das der heutigen Tonic Sol-fa Schreibweise sehr ähnlich ist. Nur die Darstellung des Rhythmus hat sich noch etwas geändert (Vergl. B II 2a). Deshalb scheint sie uns vertrauter und vielleicht besser als die Glover'sche. Im Grunde ist es jedoch dasselbe wie bei der Ann Glover.

Curwen hatte sich in den folgenden Jahren in dieser Form für die Methode eingesetzt. 1843 veröffentlichte er sein Buch „Singing for Schools and congregations“ [22]). Er hatte während seiner Zeit in Reading Abendkurse eingerichtet und legte die Ergebnisse jeder Stunde in Form von Berichten nieder. Der Unterricht fand täglich in der Zeit vom 9. bis 31. Oktober 1843 statt.

Z. B. schreibt er selbst (S. 66 Memorial), nachdem er einige Fehler der Klasse beschrieben hatte:

„We were convinced by this experiment that the difficulty in singing interval does not arise from the mere distance of the notes from each other, but from their relative position in the key that a fourth, for instance, taken in one part of the key will be found more difficult than the same interval taken in another part. Thus lah me was found more difficult than doh soh, though the interval between them is the same. This shows the importance of our attending more to the proper musical effect of each note as it stands in the key than to „thirds“, „fourths“ „fifths“ [23]).

Hier deutet sich bereits etwas an, was Curwen später unter dem Begriff „mental effect“ in seiner „Grammar of vocal music“ 1848 und 1852 näher ausgeführt und dessen Bedeutung er später klarer erkannt hat. In dem Zusammenhang soll dann auch erst näher darauf eingegangen werden.

b) Brief 1846.

1846 war das Buch „Singing for Schools and Congregations“ bereits vergriffen, und John Curwen sah sich genötigt, an die Neuausgabe seines Buches zu gehen. In langsamer Arbeit entstand die „Grammar of Vocal Music“ 1848. Bevor er an die Arbeit ging, erhielt er einen Brief, in dem er gebeten wurde, die

---

22) Leider stand mir das Buch im British Museum nicht zur Verfügung. Doch glaube ich, durch die beiden Dokumente vom 4. Okt. 1841 und vom 20. Dez. 1846 ein hinreichend klares Bild von den ersten Aenderungen in der Methode durch John Curwen gegeben zu haben.

23) An diesem Beispiel wird auch die Arbeitsweise klar. Er macht Experimente im Unterricht, schreibt seine Beobachtungen nieder und klärt so die Vorgänge.

Aenderungen jetzt wegzulassen und das System in der ursprünglichen Form zu fördern. Darauf antwortete John Curwen in einem Brief[24]) vom 10. Dezember 1846, der in Auszügen überliefert ist[25]).

Dieser Brief wirkt wie ein Verteidigungsschreiben. Auch hier betont er noch einmal ausdrücklich, daß er die wesentlichen Prinzipien aus Ann Glover's Methode beibehalten hat. Nur die äußere Form der Notation hat er verändert, um dadurch einer weiteren Verbreitung der Methode die Wege zu ebnen. Er berücksichtigt dabei, daß eine Notation, die von dem Volk gemeinhin gebraucht und verstanden werden soll, einfach und a u c h b i l l i g sein muß. Daraus ergeben sich die sieben Punkte, die er hier aufführt.

1. Die Anwendung der kleinen Buchstaben macht den Druck billiger und ermöglicht ein schnelleres Schreiben.
2. Die kleinen Buchstaben sind beim Drucker auch häufiger und erweisen sich nützlich für Chorübertragungen. (Beispiele).
3. Das Schriftbild des Rhythmus ist übersichtlicher gestaltet worden.
4. Es sind vorgedrucktes „solfa music" Papier und sol-fa Tafeln hergestellt worden, die den Gebrauch der musikalischen Kurzschrift noch erleichtern.
5. Durch die Benennung der absoluten Tonhöhen mit den Notennamen C, D, E, F usw. ist eine engere Verbindung mit der Notenschrift geschaffen worden.
6. Es sind mehr Uebungen eingeführt worden, um den Geschmack der Schüler zu bilden.
7. Der Unterricht ist in Lektionen angeordnet worden.

Alles daran ist auf die Praxis zugeschnitten und darauf bedacht, der Methode eine möglichst weite Verbreitung zu sichern. Dieser dienen auch die unter Punkt 4 angeführten „solfa music" Papier und „solfa" Tafeln, die so aussehen[26]):

```
:
:    :    :    :    :    :    :    :    :
:    :    :    :    :    :    :    :    :
:    :    :    :    :    :    :    :    :
:    :    :    :    :    :    :    :    :
:    :    :    :    :    :    :    :    :
:    :    :    :    :    :    :    :    :
:    :    :    :    :    :    :    :    :
:    :    :    :    :    :    :    :    :
:    :    :    :    :    :    :    :    :
:    :    :    :    :    :    :    :    :
:    :    :    :    :    :    :    :    :
:    :    :    :    :    :    :    :    :
:    :    :    :    :    :    :    :    :
:    :    :    :    :    :    :    :    :
```

In gleichen Abständen sind die Zeichen für die unbetonten Schläge gesetzt. Wird die Tafel oder das Papier zum Schreiben gebraucht, dann hat man nur die Buchstaben dazwischenzusetzen und bei den betonten Schlägen aus den beiden Punkten das Zeichen für den betonten Schlag (!) zu machen.

Als Beispiel von mir angeführt:

: : : : : : : : : : :

: s_1 ! m : r : s ! d : d^1 : l ! s : f : r ! d usw.

---

[24]) John Curwen nennt keine Namen in dem Brief, und ich konnte die Person nicht ermitteln, an die er sich in diesem Brief wendet. Auf jeden Fall ist es nicht Ann Glover, denn der Brief ist so gehalten, daß er über Ann Glover zu einer dritten Person spricht.

[25]) Abgedruckt in „Grammar of Vocal Music" 1848, Vorwort S. XXX u. XXXI.

[26]) Entnommen aus John Sp. Curwen „Companion for Teachers" S. X.

2) Stützung der Methode auf die Theorie des „mental effect".

a) „Grammar of vocal Music 1848 und 1852".

Im Herbst 1841 war die Sonntagsschulkonferenz in Hull gewesen, auf der John Curwen jenen uns schon bekannten Auftrag erhielt, sich für die Methoden des Musikunterrichts zu interessieren. 1848 ist er so weit, daß er seine Ansicht über die gebräuchlichen Methoden niederlegen, und die nach seiner Meinung und seinen Versuchen beste Methode der Oeffentlichkeit vorlegen und zum Gebrauch empfehlen kann. Er nennt das Buch „Singing for Schools and Congregations. A Grammar of Vocal Music with a course of lessons and exercises founded on the Tonic Solfa Method, (A Modification of Miss Glover's Tetrachordal System) And a full Introduction to the Art of Singing at sight from the old Notation"; edited by John Curwen [27]).

Zuerst beschäftige uns die Fassung vom Jahre 1848.

Der erste Abschnitt der Einleitung von 1848 handelt über Zweck und Ursprung dieses Buches; in einem zweiten Abschnitt spricht er über den Einfluß der Musik und Dichtung in der Erziehung [28]). Der dritte erläutert die Hinderungsgründe für eine allgemeine Kenntnis und den vertrauten Gebrauch der Gesangmusik; er bringt auch die Uebersicht über die gebräuchlichen Methoden im Gesangunterricht, deren Kritik und Verbesserungsvorschläge für diejenigen, die sich zum Gebrauch der Glover'schen Methode nicht entschließen können, die Curwen jedoch für die beste hält. Im vierten Abschnitt spricht er über die Vorteile der Glover-Methode [29]) und gibt eine Beschreibung seines ersten Besuches in Norwich [30]). Danach hebt er im fünften Abschnitt die Aenderungen hervor, die er in die Methode gebracht hat [31]). In den folgenden Abschnitten erklärt er den Modulator [32]), die Uebungen und die Kritik an Melodien, die Anordnung des Buches in „Stufen" (stages), nicht Lektionen; er spricht ausführ-

---

27) Mir stand ein Exemplar der 25. Auflage des Buches zur Verfügung aus dem Jahre 1866, in dem steht „With a new appendix of improvements" (Mit einem neuen Anhang von Verbesserungen). Es enthält ein Vorwort von 1848, ein zweites zu der Auflage v. 1852. Alle Hinzufügungen zu der ursprünglichen Fassung sind in Klammern gesetzt oder in Anmerkungen gegeben. In einem Anhang sind noch einmal die Verbesserungen zusammengestellt, die die Methode im Laufe der Jahre 1848—66 erfahren hat, so daß man sehr wohl ein Bild von ihr in der Fassung des Jahres 1848 bekommt. Es wird mir sogar möglich sein, an Hand des Buches den allmählichen Ausbau der Methode hauptsächlich für die Jahre 1848, 1852, 1866 nachzuweisen.

28) Diese Darstellungen hat John Curwen dem Buch Jos. Mainzer „Music and Education" 1844 zum größten Teil entnommen. Er zitiert wörtlich S. 76, 78, 79, 80. Die Seiten sind von mir herausgefunden worden, Curwen hatte sie nicht angegeben.

29) Die Vorteile dieser Unterrichtsmethode sind schon an anderer Stelle genügend hervorgehoben worden, so daß es sich hier erübrigt, darauf noch einzugehen. Es mag genügen zu bemerken, daß John Curwen die Vorzüge klar erkannt hat.

30) Bereits benutzt zur Darstellung, S. 19, Teil 1, A II.

31) In diesem Abschnitt kommt der Brief vom 10. Dezember 1846 zum Abdruck (vergl. S. 40 Teil B).

32) Der Modulator ist bei Curwen dasselbe wie die „Table of tune" bei der Ann Glover.

licher von den grammatischen Teilen des Buches[33]), gibt Ratschläge für das Singen in Sonntagsschulen, in Bibelklassen, in Tagschulen und teilt den Unterricht ein in folgende Stufen: Das Singen für Babies, für Kinder (infants), für Jugendliche (juveniles) und für Lehrer. Auf das Sol-fa Harmonicon weist er hin und spricht im Schlußabschnitt über das Singen in den Gemeinden.

Der erste Abschnitt des Vorwortes, der Zweck und Ursprung der Methode behandelt, soll hier eingehender dargestellt werden, denn wir hören hier Wichtiges über Curwen selbst. Curwen hat nicht nur Bücher studiert, sondern hat auch gerade versucht, im Gespräch mit erfahrenen Pädagogen und Musikern verschiedene Probleme zu klären.

Zunächst beginnt er diesen Abschnitt mit den uns bereits bekannten Dingen. Er bringt hier den Vortrag im Auszug, den er am 8. Juli 1846 vor den Lehrern der „Home and Colonial School Society" gehalten hatte und in dem er erzählt, wie er schon einige Jahre, bevor er Ann Glover kannte, herumexperimentiert hat, ohne zu einem Erfolg zu kommen. Er spricht darin weiter über sein Bekanntwerden mit dem System und seinen Auftrag von der Sonntagsschulkonferenz Hull 1841; diesen Bericht habe ich auch zu meiner Darstellung benutzt. (S. 19 Teil A I.)

Zum Schluß des Vortrags fügt er für dieses Buch aber folgendes hinzu:

„After six years more of experience in bible classes, schools, and congregations — aided by correspondence with some of the most philosophical musicians, and by intercourse with intelligent educationalists, as well as by many criticism both friendly and adverse, another edition, rewritten and greatly enlarged, is presented to the public. May it be the means of rendering yet more popular, and yet more widely known, the excellent Method to which I have referred. I am quite willing that you should think me in earnest; for I believe that this method, which we owe to a lady's invention and skill, is destined to make the delightful art of music both commonly understood and easily practiced — to aid the joy of thousands, and to cause our psalmody to be once more the voice of the people."

Als weiteren wichtigen Abschnitt des Vorworts möchte ich noch denjenigen behandeln, in dem John Curwen über die Methodiken seiner Zeit Bericht erstattete. Aus der Gewissenhaftigkeit, mit der er hier die einzelnen Pädagogen behandelt, kann man einen Schluß auf seine Persönlichkeit ziehen. Er hatte sich ernstlich um die beste Methode bemüht, und nun übergibt er nicht nur die nach seiner Meinung beste der Oeffentlichkeit, sondern stellt allen Interessenten das ganze vorhandene Material, das er durchstudiert hatte, zur Verfügung, ein Zeichen von unbedingter Sachlichkeit.

Diese Uebersicht, die John Curwen über die verschiedenen damals gebräuchlichen und ihm bekannten Methoden bezw. Pädagogen gibt, ist aber noch in anderer Hinsicht interessant. Sie zeigt nämlich, daß Curwen in einer wichtigen Erkenntnis, der Theorie der Eigencharaktere der Töne innerhalb der Tonart, „mental effects" genannt, von einem dieser Musikpädagogen beeinflußt worden

---

[33]) In diesem Abschnitt weist er auf verschiedene Probleme hin, die er dem allgemeinen Interesse nahelegt. Es sind Probleme, die er in diesem Buch neu behandelt: Rhythmus (für eine klare Entwicklung in der Behandlung des Zeitmaßes ist er seinen eigenen Aussagen nach G. G. Graham verpflichtet).
Modulation (anders als bei der Glover behandelt) und die „mental effects", Dinge, auf die weiter unten noch eingegangen wird.

war. Die Stelle, in der er über ihn und seine Ansicht referiert, ist deshalb so wichtig, weil die Bücher des Musikpädagogen nirgends aufzufinden gewesen sind und ein Nachweis schwierig gewesen wäre. Das British Museum hatte kein Buch von ihm.

J. Curwen beginnt mit einem Hinweis auf die Pestalozzische Pädagogik und deren Uebertragung für die Musik durch das gemeinsame Werk Nägeli-Pfeiffer 1810 [34]). Dann spricht er kurz von Galin [35]), dem französischen Musikpädagogen, der nach seinen Angaben 1817 mit seiner «méthode du méloplaste» hervorgetreten war. In ausführlicher Weise würdigt er Jue de Berneval, der ihn in der Theorie der „mental effects" beeinflußt hat, wie er selbst sagt (Grammar S. II). In der Geschichte der Musikerziehung war von diesem Pädagogen bis jetzt noch nichts bekannt. (Nur J. Wolf: Handbuch der Notationskunde Bd. II S. 369 bringt die von Jue de Berneval angewandten Notenformen. Er würdigt ihn aber nur unter dem Gesichtspunkt einer Notationskunde, nicht aber als Musikpädagogen). Für diese Arbeit ist eine Darstellung seiner Gedanken unerläßlich und dürfte auch im Rahmen der allgemeinen Geschichte der Musikerziehung interessieren. Eine umfassende Darstellung soll und kann hier nicht gegeben werden, sie bleibe späterer, spezieller Forschung anheimgestellt.

John Curwen schreibt hier selbst über Jue:
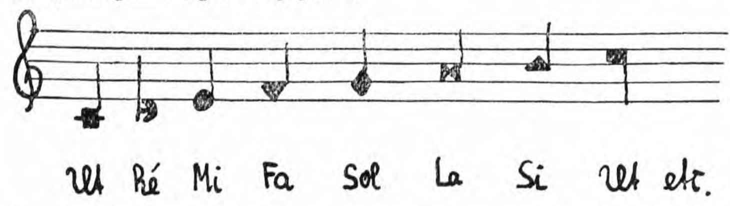
1822 änderte Jue de Berneval, damals ein Professor der Musik in Paris, die Methode Galin und führte unter anderem die „monogamic signs" ein, wie er sie nennt. Das sind gewisse Formen, die er den Köpfen der Noten (siehe Ab-

---

[34]) 1810 erschien die „Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli." Die Methode stützt sich auf die Pestalozzische Pädagogik; Nägeli-Pfeiffer gelten als die offiziellen Vertreter der Pestalozzischen Gedanken auf dem Gebiet der Musikerziehung. Demnach wird die Methode auf die Pestalozzischen Grundsätze der Pädagogik gestellt. Nägeli-Pfeiffer gehen von den „Elementen" der Musik aus: Rhythmik, Melodik, Dynamik. Jedes wird für sich behandelt und vom Schüler theoretisch erfaßt. Erst dann werden die Elemente zusammengefügt und erst zum Schluß, wenn das Kunstganze theoretisch aufgebaut ist, unter Umständen erst nach jahrelanger Beschäftigung mit der Theorie, wird der Schüler zum Singen von Liedern geführt. Nägeli war schon 1809 mit seinem Buch hervorgetreten: „Gesangbildungslehre, kunstwissenschaftlich dargestellt." Ausführliche Darstellung bei Kühn „Geschichte der Musikerziehung" in Bückens „Handbuch der Musikerziehung" 1931.

[35]) Pierre Galin (1786—1821) war der Begründer der Methode, die unter dem Namen Galin-Paris—Chevé (Paris und Chevé waren die Fortsetzer der Methode Galin) um die Mitte des 19. Jahrh.s in Frankreich große Bedeutung erlangte. Auch nach Deutschland gelangte diese Methode (Uebertragung Fr. Th. Stahls. 1885). Welchen Anteil jeder dieser drei Pädagogen am Ausbau der Methode hat, ist noch nicht geklärt. Nur so viel steht fest, daß Pierre Galin die Grundlagen zu der Methode schuf, die in dem Buch „Méthode du Méloplaste pour l'enseignement de la musique" Publiée en 1818 niedergelegt wurden. Galin war Taubstummenlehrer in Bordeaux. Er benutzte in seinem Unterricht den Meloplasten. Der Meloplast war eine Tafel mit den Notenlinien, auf die Galin mit einem am Ende zu einer Notenform verdickten Stäbchen deutete und darnach Lieder singen ließ. Er benutzte beim Singen die Solmisationssilben, stellte die Töne im Schriftbild aber durch Ziffern dar. Später fügte Paris zu dieser Methode die Taktsprache hinzu. (nach Angabe Curwens 1829).

bildung) in den ersten Uebungen gibt, damit dadurch ihr Platz in der Tonart (Tonleiter) unterschieden werden kann. Curwen beschreibt diese Notenformen; aus der Beschreibung kann man sich aber nur ein schlechtes Bild davon machen. (Bei meinen Forschungen nach Jue de Berneval hatte ich große Schwierigkeiten, da ich durch die falsche Schreibung des Namens bei Curwen irregeleitet wurde. Curwen schreibt immer Jeu statt Jue.) Bei Wolf (schon zitiert) und M. M. Ernest David et Mathis Lussy: „Histoire de la Notation Musicale Depuis Ses Origines" Paris MDCCCLXXXII S. 179 fand ich folgende Formen für die „monogamic signs" angegeben:



In diesen Angaben in den beiden genannten Büchern fand ich die Beschreibung Curwens bestätigt, so daß man seine Darstellungen durchaus für glaubwürdig halten kann. Es heißt bei ihm weiter dem Sinne nach:

Die „Monogamic" Methode, so sagt Jue, unterscheidet sich von anderen durch mehrere Eigenschaften. Die erste ist, daß sie nicht wie andere Methoden mit dem Einüben von absoluten Intervallen beginnt, sondern daß sie mit den Eigenschaften der Töne anfängt. Es gibt nur 7 Töne. Jeder dieser Töne unterscheidet sich von allen übrigen in der Art, in der er auf das Ohr wirkt: darin besteht seine Eigenschaft. Folglich sind nur sieben Eigenschaften zu studieren, und wir quälen uns in keiner Weise mit den (absoluten) Intervallen, deren Zahl in den Moll- und Dur-Verbindungen unzählig ist. Die Eigenschaften der Töne sind dem Ohr das, was die der Farbe dem Auge sind. Es gibt nur eine Tonleiter, denn alle anderen sind nach demselben Muster gebaut. Ist man erst bekannt mit den Eigenschaften der Tonika, Mediante, Dominante, des Leitetons usw., dann kennt man alle Tonleitern, wie beladen sie auch immer mit Versetzungszeichen sein mögen: Dieselben Eigenschaften sind darin wiederzufinden auf entsprechenden Höhenstufen. Die Musik enthält nichts mehr und, ändere den Namen!, die Tatsache bleibt dieselbe.

Mit „Tonalität" ist das Zusammensein aller Eigenschaften in der Tonleiter gemeint. Die „Tonalität" versetzt uns in die Lage, einen Ton von einem andern zu unterscheiden und verursacht uns, die individuellen Funktionen jedes Tones zu schätzen. Tonalität ist jene anziehende Macht, welche alle Töne veranlaßt, während sie sich (mit konzentrischer Tendenz) mit mehr oder weniger Energie um einen hauptsächlichen Ton bewegen, doch endlich ihren Weg zu dem einen zurückzufinden, der Tonika. Die Tonalität, sagt Edouard Jue, muß unsere Unterstützung sein und die Eigenschaft der Töne unser Leitfaden. Die Tonika muß beständig in unserm Ohr klingen, ebenso die Dominante. Ohne die Tonika kann keine Dominante existieren. Ohne Tonika und Dominante hat man keine Tonalität. Je mehr man fortschreitet, je mehr ist man überzeugt, daß der routinierteste Blattsänger, ihm selbst unbewußt, sich an die Tonalität klammert. Was jener Blattsänger, durch Instinkt geleitet, tut, laßt uns im Unterricht tun gemäß unserer Ueberlegung, und unsere Ausführung wird gleichzeitig schneller und genauer sein. Wie wichtig diese Ausfüh-

rungen sind, wird sich im Verlauf der Darstellung erweisen. Der Gedanke, der hier zu Grunde liegt, wird im psychologischen Teil gewürdigt werden.

Als nächsten Pädagogen nennt Curwen Hickson, nach dessen Buch „First Lessons on Singing“ er zunächst gearbeitet hatte. Er gibt ihm an anderer Stelle den Namen „Vater der Schulmusik“ (Hickson hat sich in sozialer Arbeit hervorgetan und noch vor dem „Government Singing Book“ 1841 für den Musikunterricht gewirkt). Es folgt eine eingehende Darstellung der Methode Wilhem in Frankreich, deren Uebertragung durch Hullah für den englischen Gebrauch und des gleichzeitigen Wirkens Mainzers nach derselben Methode in England. (Siehe Darstellung in meiner Arbeit „John Pyke Hullah“). Dann folgt Dr. Bryce mit seinem Buch von 1845: „Rational Introduction to Music“, in dem er auch nach der relativen Methode vorgeht, zunächst Ziffern gebraucht, bei Gesangsübungen aber die solfa Silben vorzieht.

Mr. Waite gebraucht auch Ziffern, aber in der Verbindung mit der Notenschrift. Auch Dr. Wallbridge's „Sequential System of Musical Notation“ von 1843 hat Curwen studiert, der ein dreiliniges System und neue Notenformen vorschlägt. Er schließt diesen geschichtlichen Ueberblick mit den Worten: „Wir sind höchst besorgt gewesen, unsere Freunde mit der besten Methode zu versehen; aber da wir nicht jeden überzeugen werden, daß das geschehen ist, haben wir auch versucht, die Prinzipien darzustellen, auf welchen der Erfolg jeder Methode beruht und durch freundliche Kritik die Verbesserungen zu zeigen, die andere Methoden nötig haben. Und wenn wir dadurch einer anderen Methode zur Verbreitung und Entwurzelung unserer eigenen verhelfen sollten, so werden wir dankbar sein, daß die Welt fortgeschritten ist.“

Aus der Einteilung seines Buches kann man entnehmen, wie Curwen sich den Aufbau des Musikunterrichts denkt. Die Schüler lernen demnach zuerst etwas über die Theorie der Musik: Töne, die Stimme, die Oktaven, Tonleiter, Rythmus usw. Erst wenn sie das alles gelernt haben, beginnen sie in der zweiten Stufe zu singen und die Eigenschaften der Töne kennen zu lernen in der Reihenfolge: Tonika-Akkord, Subdominanten-Akkord; Dominantakkord in der dritten Stufe, desgleichen Modulation und die Molltonleiter. Die vierte Stufe interessiert nicht so sehr in der Stoffanordnung. Um die Art, in der Curwen sich den Stoff behandelt denkt, zu charakterisieren, sei hier ein Stück des Anfanges gebracht: (1. Stufe, 1. Abschnitt S. 1).

„Listen to me, children, and notice how I say the word-Charles. Charles! where are you? Charles — Charles! Listen again — Charles! is that you!! I was calling to Charles the first time, and the second time I was scolding him. Both times I was speaking. Now, suppose I try to call to him or to scold him, or to talk to him, not with a speaking, but with a singing voice. How would that sound? Listen — Charles. Charles (sung to a high loud note) Now let me call him with the speaking voice Charles! is that you!! May you tell me the difference between the singing and the speaking voice? One of you may try it yourself — Now another — Now, tell me! Yes, in singing the sound holds on the same, but in speaking it changes. We say it bends up or down. A sound, in singing, is called a note but a sound in speaking is called an inflection.“ usw.

Das mag genügen, um zu zeigen, daß er eine frische, lebendige Art hat, mit Kindern zu sprechen. Er weiß von dem pädagogischen Prinzip, von der Anschauung, hier vom Hören, auszugehen und durch das Mittel des Kontrastes Dinge herauszuarbeiten. Curwen möchte das Mitsingen des Lehrers mit den Schülern vermeiden und empfiehlt deshalb, „by pattern“ zu unterrichten, d. h. Vor-

singen des Lehrers, Nachsingen des Schülers. Er legt darauf großes Gewicht, auch beim Einüben des Rhythmus. Das Neue in diesem Buch gegenüber dem Gebrauch des Systems in früheren Jahren besteht

1) in der Anordnung des Schriftbildes bei der Darstellung des Rhythmus,
2) in der Anordnung der Art des Modulierens,
3) in der Folge der Tonerlernung: Tonika, Subdominante, Dominante und
4) in der Betonung der Theorie des „mental effects“ [36]).

Der Rhythmus stellt sich nun wie folgt dar: (Grammar S. 13 ff.).

1) Jeder Buchstabe bedeutet eine Taktzeit.
2) Innerhalb des Taktes unterscheidet man laute, leise und mittlere Akzente, die durch großen senkrechten Strich |, Doppelpunkt : und kleinen Strich gekennzeichnet werden.
3) Achtel werden durch einen Punkt (.) verdeutlicht.
4) 16tel durch Komma (,)
5) Ein Ton, der drei 16tel ausgehalten wird, erhält einen Punkt und Komma (.,)
6) Triolenbezeichnung durch umgekehrte Kommas (l‘ s‘ f)
7) Folgt nach einem Akzent kein Buchstabe, so bedeutet das eine Pause.
8) Ein wagerechter Strich — gibt die Verlängerung der Note über die nächste Taktzeit.
9) Ein Punkt nach — bedeutet, daß noch ein Achtel länger ausgehalten wird (—.)

Er unterscheidet Zweitakt, Dreitakt, Viertakt und Sechstakt. Die Schrift sieht im Jahre 1848 dann so aus:

Dreitakt:

Exercise: Key d. M. 80.

d : m : s	s : m : d	d : - : d	d : - :	usw.
d : d ; d	d : d : d	d : d : d	d : - :	

Diese Darstellung gibt gleich ein Bild von den ersten zweistimmigen Uebungen, bei denen John Curwen die zweite Stimme zunächst auf einen Ton singen läßt. Er nennt das auch „tolling the bell“.

Für eine fortgeschrittenere Stufe sehen die zweistimmigen Uebungen schon anders aus:

Viertakt:

Exercise. Key G. M. 112.

d : d	d : d	d : m	s : -	s : s	s : s	s : m	d : -
d : s_1	s_1 : d	d : m	m : -	m : d	d ; m	m : d	d : -

Von dieser Zeit ab gebraucht John Curwen schon die Taktstriche wie in der Notenschrift, um die Wiederkehr einer gleichen Gruppe von Akzenten zu verdeutlichen.

Die Art, in der er den Rhythmus im Unterricht behandelt, interessiert deswegen, weil er später (1858) darin eine Aenderung eintreten läßt, und soll deshalb hier kurz erläutert werden. Er sagt zu den Schülern („Grammar“ S. 6):

[36]) Aus dem Vorwort von 1848 geht hervor, daß diese genannten Dinge bei der Herausgabe des Buches im Jahre 1848 neu behandelt worden sind. Vergl. Anmerkung 33 S. 42. Allerdings ist nach seinen eigenen Aussagen die Behandlung der „Brückentöne“ bei Modulation schon 1843 in seinem Buch Singing for Schools and Congregations“ eingebaut gewesen. (Teacher's Manual S. 129). Diese Theorie der „Brückentöne“ wird S. 48 in meiner Arbeit dargetan.

„Hört zu, ich singe Euch eine Melodie, und Ihr sollt aufpassen, ob ich einige Töne lauter als andere singe. Bemerktet Ihr, daß die lauten Töne regelmäßig kamen und auch die leisen zwischen ihnen? Laßt uns eine andere Melodie versuchen, ich will zu den Zahlen eins, zwei, drei, vier singen, und Ihr erzählt mir nachher, welche Zahlen laut und welche leise waren“ usw.

Nachdem diese Unterschiede von den Schülern erkannt sind, sollen sie selbst auch zum Singen der Rhythmen geführt werden. Zunächst singt der Lehrer die obere Reihe der auf S. 46 angegebenen zweistimmigen Uebungen streng im Takt und deutet auf die entsprechenden Buchstaben des Modulators (die die Töne darstellen). Als nächstes gibt er die Uebung „by pattern“: er singt zwei oder vier Töne vor, hört zu, wie die Kinder sie nachsingen, korrigiert Fehler, bis die Schüler fähig sind, dem Zeigen der Töne auf dem Modulator leicht und genau zu folgen. Dann begleitet er sie beim Singen und führt die zweite Reihe der Uebung aus: er singt den Grundton dazu. Er kann auch die Schüler in zwei Gruppen aufteilen und sie die Uebung zum Schluß zweistimmig singen lassen. Dabei aber muß er genau auf das Singen im Takt achten (Grammar S. 7 und 8).

Die Behandlung des Rhythmus bildet zwar in diesem Buch ein Kapitel für sich, doch wird der Rhythmus gleichzeitig mit Tonhöhen zusammen eingeübt und auch nicht gesondert dargestellt. So wie der obige sind in diesem Buch noch andere kleine Abschnitte enthalten, die wie Berichte von bereits gehaltenen Lektionen wirken. Diese Abschnitte sind sicher nicht für dieses Buch besonders zurechtgemacht, dazu klingen sie zu natürlich. Wahrscheinlich sind es Lektionen, von denen Curwen in den Jahren vorher Berichte angefertigt hat. Vielleicht hat er sogar die Lektionen seines „Singing for Schools and Congregations“ 1843 hier übernommen, da dieses Buch ja eine Neuauflage davon ist. Doch spricht er das an keiner Stelle klar aus. So müssen wir diese eingestreuten Abschnitte als Beispiele für die Behandlung des Stoffes im Unterricht hinnehmen und können nur bei Vermutungen bleiben, was ihre Entstehung und Herkunft anbetrifft.

Die zweite Neuerung in diesem Buch ist die Art des Modulierens. Bei der Modulation war er in der Silbenveränderung durch Vokale (s. S. 22 Teil A II) der Ann Glover gefolgt, hatte aber im Schriftbild die Modulation nach eigener Weise angedeutet: Durch Schrägdruck der Buchstaben (siehe S. 38 Teil B II). Jetzt bringt er noch andere Vorschläge [37]).

Modulator.
f^1
m^1
r^1
d^1
te
fi —
lah
soh
— tu
fah
me
ray
doh

Bei Modulation möchte er möglichst keine chromatischen Töne gebrauchen. Ist man z. B. in C-Dur und muß nach G-Dur modulieren, dann gibt es für ihn zwei Wege; den er nicht für so gut hält, den er auch „the imperfect method“ (unvollkommene Methode) nennt, wäre folgender:

Es werden die Silben do, ray, me, fah, tu, soh gesungen (entsprechend den Notennamen in C-Dur C, D, E, F, Fis, G).

Curwen möchte gerne den zweiten Weg wählen, bei dem man eine „convertible“ (umdenkbare) note gebraucht und den er „the better plan“ (besseren Plan) nennt.

Zum besseren Verständis dieser Dinge will ich hier als Ausgangspunkt der Veranschaulichung den Modulator wählen, um daran die Gedanken Curwens' zu verdeutlichen.

[37]) „Grammar of vocal music“ S. 53, 54.

d		
t		
l		
s	—	d^1
		t
f		
m	—	l
r		s
d	—	f
t_1		m
l_1		r
s_1	—	d

Die linke Säule mit den Anfangsbuchstaben der Silben stehe für C-Dur, die rechte für G-Dur in dem Schema. Ist man in C-Dur und singt zu den Silben, so läßt sich an irgend einer Stelle ein Ton der Tonart „umdenken" in einen der G-dur-Tonart, z. B. das me in C-dur wird la in G-dur, das te in C-dur wird me in G-Dur usw. Man braucht nur an dieses Schema zu denken, das der Modulator in seiner ausgeführten Form enthält. Dabei wird die Silbe der alten Tonart zuerst gesungen und dann auf denselben Ton die Silbe der neuen Tonart. Diese Modulation hat zwei Vorteile: Spricht man die Silbe der alten Tonart zuerst aus (im ersten Beispiel me), dann ist es nicht schwierig, den Ton zu treffen; durch das Singen der neuen Silbe auf demselben Ton erfühlen wir die Stelle, in der wir uns in der neuen Tonart befinden. Es ist kein plötzliches Herausspringen aus der alten Tonart wie bei der chromatischen Modulation, bei der sich auch kein Gefühl für die neue Tonart einstellen kann, das wir uns aber zunutze machen müssen. Im Schriftbild gibt Curwen das durch das Nebeneinanderstellen der Anfangsbuchstaben der betreffenden Silben wieder.

Er verläßt also den Schrägdruck bei Modulation und möchte das jetzt so dargestellt wissen ^{m}l, ^{t}m, d usw. Im Liede sieht es so aus:

: s | d^1 : l| l : ^{s}d : t_1 | d : ^{l}m | m : f | s : m | r usw.

Die mit zwei Buchstaben bezeichneten Töne sind „umzudenken". Er nennt sie später „bridge-notes" (Brückentöne). Im Teacher's Manual beschreibt er S. 129, wie er dazu gekommen ist, den Prozeß des Umdenkens bei der Modulation vorzunehmen:

„The Rev. J. J. Waite[38]) mentioned to me in conversation, that he heard of a Teacher who expressed Transition[39]) with the figures thus: — One, Three, Five, Fiv'One, Seven, One &c. From this it was an easy step (for one who felt the need of something of the kind) to d, m, s, ^{s}d, t_1 d
I did not publish the plan till 1843, when the first edition of „Singing for Schools and Congregations" appeared".

Hiernach hat er diesen Plan des Modulierens sogar schon 1843 veröffentlicht. Leider konnte das von mir nicht nachgeprüft werden, da ich nicht die Möglichkeit hatte, ein Buch von 1843 einzusehen. Es war im British Museum nicht vorhanden.

J. J. Waite hat ihm also zu der Erkenntnis der „Brückentöne" verholfen, indem er ihm erzählte, daß die Pädagogen, die die Ziffern zur Darstellung der Töne benutzten, eine solche Umdeutung vornahmen (1, 3, 5, ^{5}1, 7, 1 usw.). Diese Brückentöne haben große Bedeutung bei der Modulation erlangt, und heute wird allgemein darnach durch „Umdenken" moduliert.

Die Töne der Tonleiter läßt Curwen in der Reihenfolge lernen, die durch die Folge der drei Funktionen: Tonika, Subdominante, Dominante gegeben ist; der Stoff ist bei ihm in der „Grammar" auf diese Weise angeordnet. Er behandelt dementsprechend die Töne des Grunddreiklangs (doh, me, soh, doh)

---

38) J. J. Waite ist bereits im geschichtlichen Ueberblick genannt (vergl. S. 45).
39) Transition bedeutet Modulation. Vergl. die später ausgeführte Definition in seinem Buch „Musical Statics" 1874. (S. 69).

als die Haupttöne und stellt sie an den Anfang, dann folgen die noch verbleibenden beiden Töne der Subdominante (fah, lah) und zum Schluß die der Dominante (ray und te) [40]), die er als „abhängig“ bezeichnet.

Ueber das Werden dieser Anordnung schreibt Curwen im „Teacher's Manual“ S. 20—21. Er sagt dort, daß er nicht gleich von Anfang an, als er die Methode plante, all diese Gedanken gehabt hätte, daß er vielmehr sehr langsam auf seinem Weg mit viel Straucheln vorwärts getappt wäre. Er hatte auch die Klassen von John Hullah besucht und sich das Verfahren des Intervalltreffens angehört, wobei sehr unrein gesungen wurde. Das Buch Hickson's jedoch, wonach er zuerst unterrichtete, und die Kanons der Ann Glover räumten dem Dreiklang einen weiten Raum in den ersten Uebungen ein. Darnach nahm er nun Abstand von den Uebungen, wie Hullah sie machte, und stellte den Dreiklang in den Vordergrund (in seinem Buche von 1843). (Vergl. Anm. 47 S. 50).

Es ist auch natürlich, fährt er weiter fort, daß die einfachen Verhältnisse der Schwingungszahlen leichter gelernt werden und daß deshalb die Töne des Grunddreiklangs, die so gut zusammenklingen, am ehesten vom Ohr aufgefaßt und von der Stimme hervorgebracht werden können. Diese Reihenfolge der Erlernung der Töne (zuerst den Grunddreiklang, dann die Subdominante, dann die Dominante) 1848 wurde wohl mit durch den Ausbau der Theorie der „mental effects“ beeinflußt, bei der Ray, Fah, Lah, Te als Nebentöne behandelt wurden[41]).

In Deutschland war Zeller zuerst mit dem Gedanken hervorgetreten, bei den Uebungen der Anfänger von dem Dreiklang auszugehen. Ob da eine Verbindung und Beeinflussung besteht, läßt sich nicht nachweisen. Curwen nennt wohl Nägeli-Pfeiffer [42]) mehrere Male, doch habe ich den Namen Zellers [43]) nirgends erwähnt gefunden.

Die Theorie, die Curwen mit der größten Sorgfalt gepflegt hat und die immer weiter ausgebaut und der Methode zunutze gemacht worden ist, stellt sich uns in der von Jue de Berneval „property of sounds“ genannten dar. Er will zunächst die Beobachtung von den „Eigenschaften“ der Töne gemacht haben, als er bei Ann Glover war und ihr Sol-fa Harmonicon versuchte (Memorials of John Curwen S. 58). „After many experiments I was at last convinced that the mental effect of tones depends chiefly on the tone relationship which is thrown around them, just as the mental effect of a lady's bonnet depends very much upon the colour of her shawl.“

Diese Theorie hat er schon 1848 in die Methode eingebaut, doch 1852 für die zweite Auflage der „Grammar“ noch erweitert, denn im Vorwort von 1852 heißt es:

[40]) Vergl. Uebersicht über Stoffanordnung auf S. 41.
[41]) Vergl Theorie der „mental effects“ weiter unten.
[42]) Vergl. Anm. 34 S. 43.
[43]) Carl August Zeller hatte 1810 in „Elemente der Musik“ seine Erfahrungen niedergelegt, die er im Musikunterricht mit der Pestalozzischen Pädagogik in den 1809 geleiteten Einführungskursen gemacht hatte. Er benutzt die Ziffer zur Darstellung der Töne. Auch er geht von den „Elementen der Musik“ aus wie Nägeli-Pfeiffer (Anm. 34 S. 43). Beim Singen verwendet er die linke Hand zur Veranschaulichung der fünf Linien des Notensystems. Der Dreiklang steht im Mittelpunkt der Trefflehre, die übrigen Töne der Tonleiter werden als „Nebentöne“ behandelt. Wie er dazu kam, den Dreiklang in den Mittelpunkt der Trefflehre zu stellen, beschreibt er 1839 in der „kleinen Gesanglehre für Volksschulen“.

„Increasing importance will be attached, by those who have watched the progress of this method, to the clear appreciation of the mental effects of notes. On this subject the Editor refers to the extract from a lecture which is subjoined."

Dieser Vortrag, auf den er hier anspielt, heißt: „The Musical Scale of all Nations and of all Times."

Das Material, das ich in der „Grammar" über die „mental effects"[44]) vorfand, scheint mir wichtig genug, es hier genauer zu besprechen. Schon die Rückseite des Titelblattes benutzt Curwen, um die „mental effects" der Töne im Ueberblick zu geben.

Er nennt: doh den starken, festen Ton,
te den empfindlichen, durchdringenden Ton (scharfen Ton),
lah den weinenden, klagenden Ton,
soh den großen, klaren Ton,
fah den einsamen, Ehrfurcht einflößenden Ton,
me den stetigen, ruhigen Ton,
ray den hoffnungsvollen, anfachenden Ton,
doh den starken, festen Ton.

Er sagt, daß dies nur Beschreibungen sein können, weil das, was da vorliegt, sehr schwer durch ein Wort zu benennen ist.

In den Bemerkungen unter dieser Uebersicht nennt er Jue de Berneval, Dr. Bryce und Dr. Callcott, die in ihren Büchern für ähnliche Dinge eingetreten sind.

Auch an einigen anderen Stellen spricht Curwen über die „mental effects", so in der Einleitung der „Grammar of Vocal Music" S. 45—46 und in einigen Bemerkungen (S. 18, 19, 20, 28, 39, 97). In einem Vortrag, den er 1852 hielt und der auch in der Einleitung zur „Grammar" wiedergegeben ist, bringt er Beispiele für die Eigencharaktere („mental effects") der Töne innerhalb einer Tonalität, Melodien, in denen das besonders zum Ausdruck kommt und die er sich selbst ausgedacht hat. Bei einem Vergleich dieses Materials mit dem vorher dargestellten Gedanken Jues[45]) muß man zu dem Schluß kommen, daß Curwen diese Gedanken einfach übernommen hat. Er gibt ja auch an den verschiedenen Stellen zu[46]), daß Jue de Berneval vor ihm dafür eingetreten ist. Doch ist es sein Verdienst, die Gedanken als gut und wertvoll erkannt und in die Methode eingebaut zu haben[47]). Er hätte das nicht tun können, wenn er nicht von sich aus die nötige Einsicht gehabt und in Experimenten gefunden hätte, daß

---

[44]) Ueber die Definition und den Versuch einer Uebersetzung vergl. Anm. 49 S. 52.

[45]) Vergl. die ausführliche Darlegung S. 44.

[46]) Grammar of vocal Music S. 19. „These are the views developed so beautifully by M. Jeu de Berneval".

[47]) In „Teacher's Manual" (S. 140) sagt Curwen dem Sinne nach: Es ist wahr, daß ich in der ersten Aufl. von „Singing for Schools and Congregations" 1843 den Dreiklang in den ersten Uebungen brauchte: Damals sah ich nur dunkel die Bedeutung der „mental effects" für den Unterricht. Erst nach 5 Jahren weiterer Erfahrung sah ich den vollen Vorteil, den sie dem Lehrer beim Unterricht geben. Die Gründe dafür gingen mir tatsächlich erst auf während der Niederschrift der „Grammar" 1848.

dieser „geistige Prozeß" (mental effect) beim Treffen in der Praxis große Bedeutung hat. Nur seinem Wirken ist es zuzuschreiben, daß diese Gedanken in die breite Oeffentlichkeit gedrungen sind. Noch heute sind sie in der Tonic Sol-fa Methode und in der Tonika-Do-Methode[47a]) in Anwendung. Aber die Urheberschaft gebührt Jue de Berneval[48]). Zusammenfassend wäre über das Aufnehmen des „mental effect" und dessen Anwendung in der Tonic Sol-fa-Methode folgendes zu sagen: Curwen geht bei der Erlernung der Töne der Tonleiter von gewissen psychologischen Tatsachen aus, die sich beim Singen innerhalb einer Tonalität auswirken und die er in Anlehnung an Edouard Jue mit

---

47 a) Die oben angegebenen Beschreibungen für die „Eigenschaften" der Töne wurden teils wörtlich, teils dem Sinne nach von A. Hundoegger übernommen.

48) Leider ist auch in Grove's Dictionary of Music and Musicians" nichts über ihn zu erfahren. In MM. Ernest David et Mathis Lussy „Histoire de la Notation Musicale depuis Ses Origines" heißt es S. 179 (das einzige, was ich über ihn in Erfahrung bringen konnte):

Un disciple, un adepte de Galin, auquel celui-ci confia quelquefois la direction de ses cours, Edouard Jue, tenta de son côté vers 1824, une réforme dans la notation musicale. Ancien élève du Conservatoire, ou il étudia de 1808 à 1811 il n'est point de peine à comprendre le désavantage de la notation par les chiffres; il modifia donc le système de Galin, dont il conserva le méloplaste pour la transposition, mais y appliqua une notation de son invention, à laquelle il donna le nom de monogammique, parce que, dit-il, elle réduit tous les gammes à une seule.

(„La musique apprise sans maître" 2e edit Paris 1838). Acceptant la portée avec presque tous nos caractères séméiographiques, Jues se contentait de remplacer les notes par des signes d'une forme particulière, dont voici la réproduction (Folgen Notenformen, wiedergegeben S. 44). „Noms de notes, dit-il, dans son introduction, propriétées hiérarchiques des sons, clefs diverses, modulations, accords, tout est écrit comme avec des couleurs dans la forme individuelle de nos signes; avantage bien remarquable qui n'a offert aucun autre système jusqu'à ce jour.

Mais il ajoute plus loin qu'il faut toujours en revenir à la notation actuelle et ce n'est que pour y arriver plus facilement qu'il a donné une forme particulière à ses signes de notes. A quoi bon alors perdre du temps à apprendre ce qui derra être oublié, et donner un double travail aux élèves? Pourquoi présenter comme vrai aujourd' hui ce qu'il faudra réduire demain à l'état de fiction.

Malgré cette vérité qui saute aux yeux, les cours de musique de Jue furent très fréquentées pendant une vingtaine d'années, et lui firent gagner, dit-on, beaucoup d'argent. Il se rendit plus tard à Londres pour y proposer son système d'enseignement, mais il n'y obtint de succès. Disons toutefois que Jue, qui avait pressenti le système de la portée undécacordale n'a pas compris la haute importance de la sixième ligne, ou ligne intermédiaire des deux tronçons."

Demnach ist Edouard Jue Schüler Galins und von 1808—1811 auf dem Konservatorium in Paris gewesen. Er war gegen den Gebrauch der Ziffern, die Galin zur Darstellung der Töne heranzog, und erfand eine eigene Notation, die er im Anfängerunterricht benutzte. Seine Methode war relativ. Er leitete ungefähr zwanzig Jahre lang Kurse in der Methode an Stelle Galins, dessen méloplaste er zur Modulation in seiner Methode beibehalten hatte, und verdiente viel Geld. Später begab er sich nach London (nach Curwens Darstellung war er Professor an der Musikakademie und gab seine Methode in dem Buch „Music simplified", für englischen Gebrauch übertragen, heraus, konnte aber damit nicht durchdringen).

„mental effects"[49]) benennt. Bei jedem Ton macht sich dieser „mental effect" (aber in verschiedener Weise) geltend, sobald wir ihn in einer bestimmten Tonart stehend auffassen. Dazu muß erst die Tonart selbst da sein, die mindestens durch Erklingen des Grundtons und der Quinte in unserer Auffassung begründet werden muß. Erst dann kann sich in uns der „mental effect" einstellen. Curwen hat mehrere Tonreihen erfunden, und zwar (dargestellt S. 50) in den verschiedensten Tonarten, in denen ein und dieselbe absolute Tonhöhe zum Schluß vorkommt: Das eingestrichene h. Dadurch, daß er den Ton in verschiedene Tonarten setzt, wird es einmal zum Doh und hat dessen „mental effects", in der nächsten Tonreihe zum Ray und hat die dem Ray entsprechenden „mental effects", in der dritten Me, Fah, Soh, Lah, Te und wieder Doh und hat jedes Mal die der Sekunde, der Terz, der Quarte, Quinte einer Tonart eigenen „mental effects". Diese „mental effects" hat Curwen zu beschreiben versucht und sie den Tönen als Eigenschaften beigelegt (s. S. 50). Beim Unterricht versuchte er nun, diese Beschreibung sich zunutze zu machen (auf S. 19 seiner „Grammar" Lektion über die Einführung der „mental effects" im Unterricht). Er erklärt den Kindern, daß doh, me, soh die starken Töne sind und im Gegensatz dazu ray, fah, lah, te die sich anlehnenden, sich stützenden Töne seien. Dadurch, daß er die Eigenschaften, die er am Anfang den Tönen beilegte, den Schülern beibringt, glaubt er, daß sie besser treffen und vom Blatt singen können. Daß der Name für ein Erlebnis sich nicht so auswirken kann, wie das Erlebnis selbst, hat er sich nicht überlegt. Was diesen Eigenschaften der Töne zugrundeliegt und wie man sich diese im Unterricht zu Nutze machen kann, wird noch unter Teil 2 dargestellt werden mit einer Stellungnahme zu diesen Dingen vom psychologischen Standpunkt aus, worauf nochmals verwiesen sei.

b) „Account of the Tonic Sol-fa Method 1854."

1854 erschien „An Account of the Tonic sol-fa Method" by John Curwen, es bringt keine Neuerungen, sondern nur eine kurze Zusammenstellung der Methode, damit einer, der sich einmal einen Ueberblick verschaffen möchte, ein Mittel dazu in der Hand hätte. Hierin sagt Curwen auch, daß er die Silbe sol der Guidonischen Silbenreihe der besseren Intonation wegen soh nennt und daß die Methode Tonic Sol-fa heißt, weil sie die Silben relativ braucht. „A perusal of the next paragraph is necessary to explain the vital importance of the Tonic use of these Sol-fa syllables. Suffice it here to say that by some they have been employed to represent fixed sounds, a most fatal heresy as we regard it. It was to exhibit our dissent from this absolute use of the sol-fa syllables that our method was called „Tonic" Sol-fa (S. 1).

Zum Schluß sind dieser Schrift von 7 Seiten Schriftproben angefügt, von denen einige ganz interessant sind.

---

49) „mental effect" ist eine sehr kurze, treffende Bezeichnung für die psychologischen Erscheinungen beim Treffsingen innerhalb einer Tonalität, die sich im Deutschen etwa umschreiben ließe mit „Wirkung der Töne auf den Geist = geistige Wirkung". Die Sache wird aber viel besser getroffen durch die englische Bezeichnung, die auch deshalb im folgenden beibehalten wird. Eine Klarstellung der hierbei vorliegenden psychologischen Grundlagen erfolgt in dem Abschnitt über den Wirkungsakzent (S. 86 ff.), der vielleicht dem Sinn nach auch die beste Wiedergabe im deutschen für „mental effect" ist.

Sing it over. Round for four parts. Key D.

d : r	m : d	m : f	s : -	d^1 . d^1 : t . t	d^1 . s : m . d	s : s	d : -
Sing it	o - ver	with your	might	Never leave it	never leave it	till'tis	right

Round for Two parts Key D.

d : r | m : f	f : - | m :	m : f | s : l	t : - | d^1 :
Flat und aweful	Fah tone	Sharp a. piercing	Te tone

A Chant. Key. G.

s_1 : -	d : m	l_1 : -	s_1 : -	l_1 . t_1 : d . r	m : r	d : -
The	mournful	Lah	How	sorrowful it	is to	me

Seit dieser Zeit gebraucht John Curwen einen anderen Drucktyp als bisher für das m des me.

Sogar Lieder, in denen die „mental effects" besungen werden, gebraucht Curwen im Unterricht, wie wir aus diesen Schriftproben sehen. Wir erkennen ihn hier als Kind seiner Zeit; von unserem heutigen Standpunkt ist es eine pädagogisch nicht zu verantwortende Maßnahme, Unterrichtsergebnisse in Form von Merkverschen lernen zu lassen. Der Kanon „Sing it over" wird heute noch bei uns in Deutschland zu den Worten „Kommt ihr Kinder, kommt und singt, bis es immer besser, immer besser klingt" gesungen. So ist durch dieses Buch „Account" erwiesen, daß die Methode in der Form von 1848—1854 in Gebrauch war.

3) Beeinflussung durch die deutsche Musikpädagogik.

a) „Standard Course" 1858.

In dem „Standard Course"[50]) von 1858 bringt er zum ersten Male die Elemente der Musik: Rhythmus und Melodie getrennt zur Behandlung. Nach der „Grammar" von 1848 hatte er zum Rhythmus gleichzeitig verschiedene Tonhöhen gesungen. Nun behandelt er den Rhythmus losgelöst von den Tönen. Und zwar berichtet er selbst darüber, was ihn dazu veranlaßte. Bis jetzt war dem Erlernen der Tonhöhen große Aufmerksamkeit geschenkt und viel Platz in seinen Büchern eingeräumt worden. Darüber wurde die Behandlung des Metrischen vernachlässigt, und die Schüler litten darunter. Als Curwen nun 1856 nach Deutschland ging, sah er in einer Schule den Unterricht im Sinne der Pestalozzischen Musikpädagogen, wonach rhythmische Gliederung und der tonische Aufbau getrennt behandelt und dann beide kombiniert wurden. Als er also seinen „Standard Course" schrieb, hatte er bereits Erfahrungen über die gesonderte Behandlung des Rhythmus nach dem Plan Nägelis. Demnach führte er Uebungen der verschiedensten Rhythmen ein, die alle auf denselben Ton zu der Silbe la gesungen wurden. Die Uebungen im Rhythmus erfolgten in Schwierigkeitsgraden.

„We have therefore, added, the Time Exercises as a means of cultivating the Elementary perception of Time. And the pupil who perseveres with them will soon learn to be grateful to us that we called his attention to „one thing at once" heißt es im „Tonic Sol-fa Reporter" 1859 S. 27.

Im „Standard Course" finden wir jetzt die neue Art der Behandlung des Rhythmus auf S. 6:

50) Mir steht eine Auflage des „Standard Course" aus dem Jahre 1872 zur Verfügung. Bei meinen Ausführungen stütze ich mich hauptsächlich auf Tonic Sol-fa Reporter 1859 p. 27. „Teacher's Manual" S. 10, S. 145, 146, in denen er über das Geschichtliche berichtet.

„The Teacher, by singing on one tone such an exercise as the following Key G.

d : d	d : d	: d	d : d	d
aw - ful	dawning	a-	wake a-	rise

leads his pupils to distinguish the difference between a weak and a strong accent both in words and in music" usw.

„The Teacher causes his pupils to sing a number of primary two-pulse measures on one tone."

Jetzt läßt der Lehrer den Rhythmus nicht mehr aus einem Liede heraus vom Schüler erkennen, sondern singt Worte zu ein und demselben Ton und führt so die Schüler zum Erkennen des Taktes, der lauten und leisen Schläge. Auch die Schüler üben zunächst nur auf einem Ton. Der Lehrer schlägt den Takt dazu, dann sagt Curwen:

„Pupils should never be allowed to „beat" time till they have gained a s e n s e of time" (Standard Course S. 7).

Die Schüler haben keinen Sinn dafür, er muß ihnen erst anerzogen werden.

Curwen hatte Schwierigkeiten, mit dieser Neuerung durchzudringen, denn die Lehrer, die daran gewöhnt waren, Ton und Zeit gleichzeitig zu unterrichten, wollten sich nicht umstellen. Er war vielleicht gerade deswegen in der nächsten Zeit für weitere Neuerungen auf diesem Gebiet nicht geneigt (s. S. 56 f.).

b) „H o w t o o b s e r v e H a r m o n y" 1 8 6 1.

Aus Deutschland hatte Curwen noch weitere Anregungen mitgebracht.

Im Juli 1861 schreibt er im „Tonic Sol-fa Reporter: „My present object is simply to promote a more correct singing and a higher enjoyment of the music. These hints for observation are not built upon the ordinary Grammars but upon the language itself of music. They are offered to my beloved Tonic Sol-fa friends as the first fruit of many years' enquiry into the right educational method of presenting the subject of Harmony to the pupil. During all this time J have had invaluable assistance from Mr. James Stallybrass, who first studied in our Gersbach[51]) class at Christmas 1857.

Curwen hatte 1856 in Ziegelhausen bei dem dortigen Organisten, Herrn Mauch, der Schüler Gersbachs war, manches über Harmonielehre erfahren. Diese Quelle war ihm besonders wertvoll, denn Gersbach war Schüler Pestalozzis und ein Freund Nägelis und hatte die Harmonielehre nach deren Grundsätzen aufgebaut. Als Curwen auf einem seiner Ausflüge nach Karlsruhe kam, gelang es ihm, das Manuskript der beiden Brüder Gersbach[51]) von der dort lebenden Witwe käuflich zu erwerben. Danach hat er Weihnachten 1857, unterstützt von dem oben genannten James Stallybrass, seinen ersten Harmonielehreunterricht gegeben. Aber erst 1861 veröffentlichte er das Buch „How to observe harmony[52]). Es mag im Rahmen dieser Arbeit genügen, den Hinweis zu geben, daß Curwen auch daran gedacht hatte, seinen Schülern eine Fundierung ihrer Kenntnisse zu vermitteln, und daß er deshalb für die Fortgeschrittenen unter ihnen die Harmonielehre geschrieben hat. Diese Harmonielehre hier eingehend darzustellen, würde zu weit führen.

---

[51]) Ueber Joseph Gersbach schreibt John Curwen von Zürich aus einen Brief, der im „Tonic Sol-fa Reporter" 1856 S. 182 abgedruckt ist.

[52]) Darstellung in „Teacher's Manual" S. 225—236.

c) „Grammar" letzte Auflage 1866.

Bis dahin hatte John Curwen, dem Beispiel Ann Glover's folgend, zu Ende einer jeden höheren Klasse eine Ueberleitung zur Notenschrift gemacht, weil die ungeheure Menge von Geistesschätzen, die die Musik aufzuweisen hat, in der Notenschrift niedergelegt ist und den Schülern ohne diese Ueberleitung der Reichtum verschlossen gewesen wäre. Aus diesem Gesichtspunkt heraus verlangte er auch die Kenntnis der Notenschrift in den Schlußprüfungen, die zu Ende eines jeden größeren Abschnittes der Unterweisung in dieser Methode stattfanden und die Curwen, um die positive Arbeit in der Methode zu fördern und Mißbräuchen zu steuern, 1852 erstmalig eingeführt und 1859 zu einem Prüfungssystem ausgebaut hatte, das noch 1868 und 1872 Erweiterungen erfuhr[53]).

Im März 1863 jedoch entschloß er sich dazu, die Ueberleitung zur Notenschrift fallen zu lassen und deren Kenntnis aus den Prüfungsanforderungen zu streichen. Im „Tonic Sol-fa Reporter" gibt er seine Gründe dafür an:

„The chief reason which has caused Mr. Curwen's decision is this. In many places and under the best teachers, it had come to be a question whether, as the classes had only a limited time at their command- they should go on to practice voice-training and go on to study harmony or turn aside to study a mere notation which not more than one — third of them cared to use."

Nur ein Drittel von denen, die die alte Notenschrift lernen mußten, gebrauchte sie auch nach der Schulzeit und so beschloß Curwen, das Lernen der Notenschrift fakultativ zu machen und keinen Zwang auszuüben[54]).

Er konnte das auch tun, weil jetzt (1863) viel mehr Musik in der Tonic Sol-fa Notation vorlag. Es folge eine Uebersicht der Bücher, in denen Material in der Tonic Sol-fa Notation bereits vorhanden war:

1841 „The little Tune book harmonized"
„Child's Own Hymn Book"
1848 „Grammar of Vocal Music"
„School Course"
„Pupil's Manual"
1849/50 „People's Service of Song"
1855 Romberg „Song of the Bell"
1858 „Standard Course of Lessons and Exercises"

Außerdem die Bände des „Tonic Sol-fa Reporters" seit 1851, der monatlich 8 Seiten Musik in der neuen Notation veröffentlicht.

---

53) Das System der „Certificates", wie diese Prüfungsanforderungen genannt wurden, spielte in der Methode eine große Rolle. Curwen versprach sich große Erfolge davon. Seiner Ueberlegung nach wird viel mehr Arbeit geleistet und viel sauberere Arbeit, wenn der Schüler sich sagen muß, daß er zum Schluß eine Prüfung ablegen muß. Curwen war so davon überzeugt, daß er erzwingen wollte, daß möglichst viele irgend eine der Prüfungen in der Tonic Sol-fa Methode ablegen sollten. Er wirkte auch auf die Lehrer in diesem Sinne ein, daß sie sich selbst einer der höheren Prüfungen unterziehen sollten und gab öffentlich bekannt, daß er kein Konzert der Tonic Sol-fa Association mehr besuchen wollte, in dem nicht alle Mitwirkenden (des Chors) Zeugnisse über Prüfungen in der Tonic Sol-fa Methode hätten. Auch wollte er über kein Konzert mehr im Tonic Sol-fa Reporter berichten, das seinen Anforderungen nicht entsprach. Damit erreichte er, daß das Prüfungswesen immer mehr anwuchs und diese Bedeutung in der Methode erlangte. Selbst die Mitglieder der Tonic Sol-fa Association mußten eine Prüfung hinter sich haben; andere wurden als Mitglied nicht zugelassen.

54) Darstellung in „Teacher's Manual" S. 221.

1859 „Sabbath Hymn and Tune book"
1861 „Songs and Tunes for Education."

Bis zum Jahre 1867 hören wir von keinen Neuerungen in der Methode. Der Anhang der 25. Auflage der „Grammar of Vocal Music", betitelt „Improvements in the Tonic Sol-fa Method from the publication of the enlarged edition of the „Grammar" in September 1848, to January 1866" bringt nur eine Erklärung der gebrauchten Ausdrücke in der „Grammar", einen Hinweis auf die in dem „Standard Course" eingeführten Zeitübungen, auf die „Certificates", auf die „bessere Art des Modulierens" und auf das Buch „How to observe Harmony" 1861, was hier schon behandelt worden ist.

4) Beeinflussung durch die französische Musikpädagogik.

a) Erster Hinweis 1855 durch Ann Glover.

Erst 1867 macht der „Tonic Sol-fa Reporter" wieder auf eine Neuerung aufmerksam: Die Taktsprache der französischen Methode Paris-Galin-Chevé soll in die Tonic Sol-fa Methode eingeführt werden!

In diesem Zusammenhang mag es interessant sein zu erfahren, daß Ann Glover, mit der John Curwen immer noch in Briefwechsel stand und die er auch gelegentlich besuchte, bereits 1855 in einem Brief an ihn auf die Paris-Galin-Chevé Methode hingewiesen hatte[55]). Die betreffende Stelle aus dem Brief vom 29. Dezember 1855 aus Reading sei hier angeführt:

„Have you seen anything of a modification of Rousseaus system of figures by the firm, as it may be called, of Galin-Paris-Chevé? It appears to me to have supplanted Wilhem in the estimation of the French public.

Miss Emily Taylor lent me the volume which explains the system, and I daresay could procure you a sight of it if you wished to see it. It seems to me much more rational than the usual notation of music, but of course I do not like it so well as Sol-fa letters, and I am so convinced that the centre place in the heptachord belongs to doh that I cannot call the key-note „I" with good will. When you come to Reading again I hope it will be under less affecting circumstances than when you last visited your respected father, and that you will then allow me, if you can spare the time, an opportunity of discussing this point with you more fully."

Ann Glover hatte ein Lehrbuch der Methode Paris-Galin-Chevé gelesen, das sie sehr interessierte. Deshalb empfahl sie es John Curwen und hätte gerne mit ihm des näheren über die Methode gesprochen. Sie sah klar, daß diese Methode eine Fortsetzung der Rousseau'schen Gedanken[56]) war. Doch konnte sie sich für den Gebrauch der Ziffern nicht begeistern, obgleich sie die Anwendung der Ziffern für besser hielt als die Notenschrift. Sie sah noch immer in dem Schriftbild der Solmisationssilben das beste Darstellungsmittel der Töne.

b) Zweiter Hinweis 1861 im „Tonic Sol-fa Reporter."

Einen zweiten Hinweis auf die Methode Paris-Galin-Chevé[57]) brachte der „Tonic Sol-fa Reporter" von 1861. Es erscheint dort im Juniheft ein Artikel mit

55) Abgedruckt in „Memorials of John Curwen" S. 53.
56) J. J. Rousseau (1712—1778) hatte sich auch auf musikpädagogischem Gebiet betätigt. Die Notenschrift schien ihm für das Volk zu schwierig und deshalb kam er auf den Gedanken, die Töne durch Ziffern darzustellen. 1742 legte er seine Vorschläge nieder «Projet concernant de nouveaux signes pour la musique.»
57) Siehe Darstellung in Anm. 35 S. 43 (zu B II 2a).

dem Buchstaben G unterzeichnet, der die Notation der Methode Paris-Galin-Chevé nach Ziffern mit der Tonic Sol-fa Notation vergleicht und davon berichtet, daß Mons. Chevé eingewilligt hätte, seine Methode ins Englische übersetzen zu lassen. Aus dem Vergleich der beiden Notationen stellt er fest, daß die englische Darstellung zur Kennzeichnung der Zeit bei demselben Liede 31 Zeichen braucht, während die französische nur 7 benötigt. Die Taktstriche sind bei beiden Notationen nicht mitgerechnet. Er hält es für eine Gefahr, es zuzulassen daß diese Methode nach England übertragen wird. Sie könnte sich zu einem Rivalen der Tonic Sol-fa Methode auswachsen.

Das Liedbeispiel, das er anführt, ist folgendes:

englisch	Key G. M. 108 :	d. r	m : m : f. m	r : r : m. r	d : r : t_1
französisch	Key sol M. 108	1 2	3 3 4 3	2 2 3 2	1 2 $\underset{\cdot}{7}$
		d : d. r : m. f	s : s : l.s	f : f : s. f	m : f : r
		1 1 2 3 4	5 5 6 5	4 4 5 4	3 4 2
	m : - :	d : d :	s_1 : s_1 :	d : f_1 : s_1	d : -
	3 . 0	1 1 0	$\underset{\cdot}{5}$ 5 0	1 $\underset{\cdot}{4}$ $\underset{\cdot}{5}$	1 .

Curwen antwortet G. darauf, daß die Zahl der Zeitzeichen wohl in beiden Methoden die gleiche sei. Er unterwirft die französische Methode einer Kritik und lehnt sie ab, weil sie Ziffern schreibt und dazu Solmisationssilben singen läßt. Außerdem lernte man da die Tonleiter zuerst so wie bei Hullah, und es sei doch so wichtig, mit den Tönen des Dreiklangs zu beginnen.

c) Aufnahme der Taktsprache mit Veränderungen.

Im „Tonic Sol-fa Reporter" 1867 nimmt er die Taktsprache an und stellt sie dar, um sie für den allgemeinen Gebrauch zu empfehlen und bereitzustellen. Es heißt da: (S. 166/67):

„The following scheme of Time names is copied, with slight alterations, from Paris's invention. We have to thank a daughter of the Rev. John Shedlock M. A., for the great kindness and patience with which she has explained it to us."
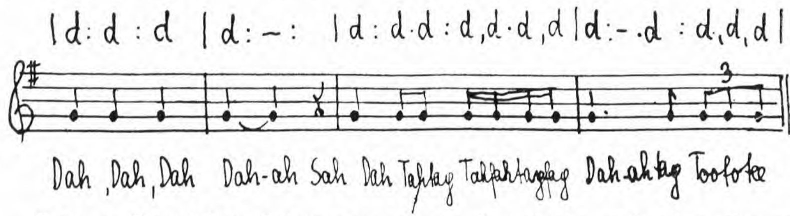
Einer Tochter John Shedlocks[58]) hat Curwen die Erklärung dieser Taktsprache, die aus der genannten französischen Methode stammt und nach Curwen's Angaben 1829 von Paris in die Methode eingeführt sein soll, zu danken. Sollte es Zufall sein, daß gerade im Jahre 1867 die französische Taktsprache in die Tonic Sol-fa Methode eingeführt wurde, oder war da doch eine besondere Verbindung mit Frankreich in dem Jahre geschaffen? Im Juli des Jahres 1867 fand nämlich ein großer Chorwettbewerb in Paris statt, wozu ein gemischter Chor der Tonic Sol-fa Gesellschaft unter Leitung des tüchtigen und in der Tonic Sol-fa Methode erprobten Pädagogen Joseph Proudmann entsandt war. Es wäre wohl denkbar, daß bei dieser Gelegenheit die Aufmerksamkeit der Tonic Sol-fa Anhänger auf die französische Methode gerichtet wurde. Durchaus möglich wäre es auch, daß Mrs. Shedlock, die sich offensichtlich besonders für die französische Methode interessierte, in dem Chor, der nach Paris fuhr, mitgesungen hatte. Im Tonic Sol-fa Reporter vom Oktober 1871 fand ich einen entsprechenden Hinweis, der zwar keine Einzelheiten darstellt, meine Annahme aber bestätigt[59]).

58) Ueber Shedlock konnte ich nichts in Erfahrung bringen. Grove's Dictionary nennt ihn auch nicht.

59) T.S.F.R.Oct. 1 st unter „Conferences": John Curwen had been asked first to speak about Time-names. The French had a system of Time-names which

Die Taktsprache ist zunächst mit einigen Aenderungen von Curwen angenommen worden. In dieser veränderten Form gebraucht er sie einige Jahre und führt sie auch so in sein 1868 erschienenes Buch „The Church Choralist, being a course of lessons on the Tonic Sol-fa Method of Teaching to sing with exercises in Church Music“ ein. Aus S. 4, 7, 10, 13 entnehme ich die von Curwen veränderte Taktsprache. In ihr sollen für die Vorgänge im Rhythmus Sprachsymbole verwandt werden. Sie enthält Silben, die dem Anfänger den zeitlichen Verlauf und die Dauer der Töne vermitteln sollen. Es ist verständlich, daß Curwen diese Sprache in seine Methode aufnimmt, hatte er doch gute Erfahrungen mit den Solmisationssilben für Tonhöhen gemacht, so daß er sich hiervon auch viel Erfolge für die Entwicklung des rhythmischen Sinnes verspricht.

Für eine volle Taktzeit gebraucht er die Silbe Dah, für zwei Taktzeiten Dah-ah, für eine Pause Sah. Zwei Achtel heißen tah-tay. Wird das erste Achtel einer Taktzeit in Sechzehntel geteilt, so sagt man in der Taktsprache Tahfah, beim zweiten Achtel Tayfay, vier Sechzehntel würden Tahfah-Tayfay heißen, Triolen wurden Tootohtee genannt. Die Silben werden von mir zusammen mit Notenschrift und Tonic Sol-fa Notation in folgende Uebersicht gebracht:



Weiteres Material an Silben war nicht in dem Buche vorhanden. Curwen scheint seiner Sache auch noch nicht ganz sicher gewesen zu sein. Denn an einer Stelle dieses Buches (S. 10) sagt er, daß die Lehrer, die die Taktsprache lieber nicht gebrauchen wollen, dieselben Uebungen auf einem Ton benutzen können zu der Silbe lah wie im „Standard Course“ von 1858.

d) Weglassen der Veränderungen.

Bis 1870 schweigt der „Tonic Sol-fa Reporter“ über die Taktsprache. Am 1. Januar 1870 erscheint erst wieder ein Aufsatz von Alfred Stone, der die Frage der Taktsprache erneut aufrollt. Darauf muß sich das Interesse der Frage wiederum zugewandt haben, denn am 1. November 1870 schreibt John Curwen über die Taktsprache einen Artikel.

Daraus entnehme ich, daß die 1870 erfolgte Umstellung der Zeitnamen auf einen Beschluß des Tonic-Sol-fa College zurückgeht. Es wurde Curwen geraten, seine Abänderungen der Taktsprache fallen zu lassen und sie ganz, wie sie in der französischen Methode ist, zu übernehmen. Dazu schreibt Curwen noch später im Teacher's Manual S. 146. „Ich sah zuerst nicht den Nutzen und die Vollkommenheit der französischen Silben ein und fügte einige Aenderungen für Aushaltungen, Triolen usw. hinzu, die sich aber im Unterricht als zu kompliziert und deshalb ungeeignet erwiesen.“ Es heißt da:

he had heard of repeatedly, but thought the system too intricate. When their friends had gone over to Paris and won the prizes at the competition, new attention was awakened on the subject. He introduced the system in a modified form, but no notice was taken of it until Mr. Miller in Glasgow and Mr. Stone in Bristol took up the thing and tried it usw.

„But if names become complex they draw a large amount of attention to themselves which should be given to the things they represent.“ Dieser Grund war damals bestimmend beim Abschaffen der durch Curwen veränderten Zeitnamen. Er ist der Grund, der sich überhaupt gegen die Taktsprache einwenden läßt und der von denjenigen, die sie gebrauchen, beachtet werden müßte: Wenn Namen kompliziert werden, dann ziehen sie einen großen Teil der Aufmerksamkeit auf sich selbst, die doch aber auf die Sache gelenkt werden sollte, welche sie darstellen. Bei einfachen Rhythmen geht es noch mit der Taktsprache; werden diese aber schwieriger, so ist die Sache kaum anzuwenden, so kompliziert ist sie.

Curwen hat trotzdem einige Hinzufügungen zu der französischen Taktsprache gemacht. Für die Pausendarstellung wandte er die entsprechenden Vokale der Silben an; in den ersten Stufen verwandte er zunächst die ganzen Taktteile in den Uebungen und machte dann erst Unterteilungen. Diese waren durch den Beschluß des Tonic Sol-fa College von 1870 genehmigt worden. Daß die Zeitnamen 1870 in Form der französischen Taktsprache selbst mit den Namen für die kleineren Notenwerte angenommen wurden, war Mr. Miller[60]) zu verdanken, wie Curwen oben ausführte, der Erfahrungen in der Anwendung der französischen Taktsprache hatte und sich dafür einsetzte. In der Form, in der die Zeitnamen 1870 angenommen wurden, bringt Curwen sie auch in den 1872 neugeschriebenen „Standard-Course“. Die dort abgedruckte Tabelle, „Tonic Sol-fa Time Chart“ genannt, bringe ich hier in Abschrift:

TONIC SOLFA TIME CHART.
BY JOHN CURWEN

WHOLES. HALVES.

:I
TAA
:—
-AA
:
SAA
:l .l
TAATAi
:— .l
-AATAi
: .I
SAATAI
:I .
TAASAi

QUARTERS

:l ,l .l ,l
tafatefe
:l .l ,l
TAAtefe
:l .,l
TAAFe
:l ,l .l
taFaTAi
: ,l .l ,l
safatefe
:l ,l .l ,
taFatese
:l . ,l
TAASEFE

THIRDS.

:l ,l ,l
taataitee
:l ,— ,l
taa-aitee
:l ,l ,—
taatai-ee
: ,l ,l
saataitee
:l ,— ,
taa-aisee
:l , ,
taasai-ee
l , ,l
taasaitee

EIGHTHS.

:l l ,l l .l l ,l l
tanafanatenefene

NINTHS.

3 3 3
:l l l ,l l l ,l l l
taralatereletirili

SIXTHS (THREE ACCENTS)

:l l ,l l ,l l
tafatefetifi

SIXTHS (Two Accents)

3 3
:l l l .l l l
taralaterele

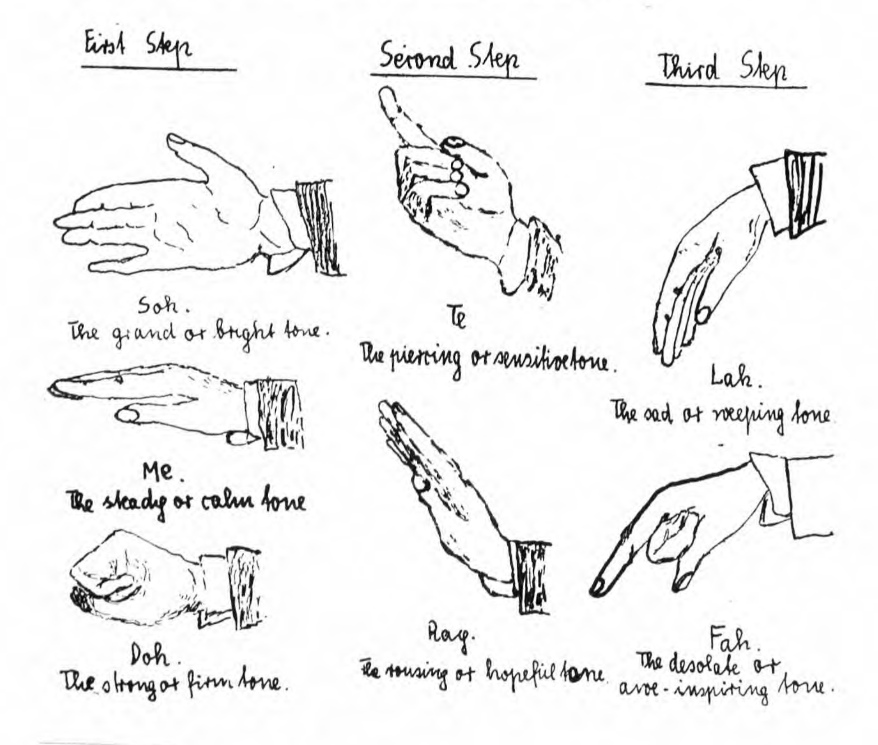
[60]) Siehe Anmerkung 59 S. 57. Hier wird noch einmal an anderer Stelle bestätigt, daß Mr. Miller und auch Mr. Stone sich für die französische Taktsprache in ihrer Ganzheit auf Grund des Studiums der französischen Bücher und eigenen Unterrichtsversuchen eingesetzt haben.

Ai wird wie in „maid", Aa wie in „father", „a" wie in „mad", „e" wie in led und i wie in „lid" gesprochen. Diese Tabelle findet sich in den späteren Büchern der Methode immer wieder. Auch bei der Tonika-Do-Methode ist sie heute noch im Gebrauch.

5) Die Aufnahme der Handzeichen.

Verlassen wir nun das Gebiet des Rhythmischen und seiner Darstellung und wenden uns dem Melodischen zu, so fallen in diesem Buch von 1872 Neuerungen ins Auge, die grundlegend sind.

Entgegen der Anordnung, in der Curwen die Töne der Tonleiter in seiner „Grammar" 1848 darstellt, werden sie hier (Standard Course 1872) in der Reihenfolge: Grunddreiklang (Doh, me, soh), Dominantklang (Ray, Te) und Subdominantklang (Fah, lah) gegeben, wie Curwen in „Teacher's Manual" S. 140 berichtet auf den Rat Mr. Callaway's[61]) aus Birmingham. In einer Tabelle, die die Ueberschrift trägt „Mental Effects and Manual Signs of Tones in Key", wird die neue Reihenfolge der Tonerlernung veranschaulicht:



61) Callaway in Grove nicht genannt.

Der weitaus wichtigste Gegenstand sind aber die Handzeichen.

Zum ersten Male begegnen uns hier diese Zeichen, die in der modernen Musikerziehung zu ganz besonderer Bedeutung gelangt und das Hilfsmittel schlechthin im Anfängerunterricht geworden sind. Trotz ihrer Bedeutung hat man über ihren Ursprung nur wenig bisher sagen können. In den meisten Fällen ist in der Literatur die Erfindung der Handzeichen John Curwen zugeschrieben worden[62]). Inwieweit diese Annahme berechtigt ist, muß hier untersucht werden. Der „Standard Course" 1872 gibt weiter keinen Aufschluß über die Herkunft dieser Zeichen. Es ist hier nicht der Ort, über die Mühen und Irrwege zu berichten, die ich beim Erforschen gerade dieses Problems hatte.

Das gewonnene Material selbst, das angesichts der Bedeutung dieser Fragen hier teilweise zur Wiedergabe gelangen soll, wird zunächst in zeitlicher Reihenfolge aufgeführt werden. Erst dann wird eine Diskussion der noch ungeklärten Fragen erfolgen.

Schon vor dem Abdruck der Handzeichen im „Standard Course" 1872 fanden sich im „Tonic Sol-fa Reporter" einige Hinweise, die uns Aufschluß über die Anfänge geben.

Unter dem 15. Mai 1870 liest man im „Tonic Sol-fa Reporter" folgenden Artikel, betitelt „The London Normal Class," der den ersten überhaupt auffindbaren Bericht über die Handzeichen darstellt.

„The Tonic Sol-fa Association did well when they placed the class for schoolmasters and schoolmistresses in the hand of Mr. Evans. We have had the pleasure of visiting this class twice, first, soon after the commencement, and recently at its fourteenth lesson. We were on both occasions much gratified at the manner of teaching, little talk and much work. To some extent the credit is due to the pupils as well as to the teacher. We never saw a more business-like air in pupils. It was evident that they had come to work. There was no great heavy weight of inattentive and careless singers to work against. It must be the greatest treat imaginable to teach such a class, and so Mr. Evans seems to regard it. He was perfectly prepared with everything that had to be done and went promptly from one thing to the next, so that if we could imagine such pupils wanting to talk in the course of the lesson, there would not have been time for them to do it. He did no work for them which they could do themselves, and he told them nothing which he could get them to tell him.

As some teachers may like to know what is done at a 14th lesson we will mention, as exactly as possible the order of procedure. About ten minutes were spent in modulator voluntaries[63]) belonging to the first and second steps, the pupils vocalising after the pointing. Then followed a few more modulator voluntaries on the third step, which the pupils sol-faed. After that about 25 Minutes were spent in practising tunes from the „High School Vocalist", first old ones and then new. „Waiting for May" page 21 was Sol-faed and sung to words, special attention being paid to the piano and to the accent, there being a tendency to get heavy towards the close of the tune. „Spring Morning" (page 23) was next treated in the same way. When they came to the „Harper"

62) Selbst sein Sohn John Spencer Curwen schreibt ihm die Erfindung zu (s. Einleitung S. 8).

63) „Modulator voluntaries" sind Uebungen, bei denen der Lehrer dem Fortschritt des Schülers entsprechend auf dem Modulator Intervalle zeigt, die die Treffsicherheit des Schülers befestigen sollen.

(p. 25) it was necessary to use time-spelling[64]) and time lahing[65]). The names for silences were used in the spelling but not in the lahing. The reason given for naming the silent pulses and half pulses was that by doing so we compel ourselves to attend them and if we have been negligent in this respect, by using the names we „find ourselves out." It is worth while for any teacher to turn to page 25 and recognise the importance of these remarks and the necessity of this practice. The „Green Earth" (page 27) was next taken, but before recommencing to sing, the pupils were carried through a few of Mr. Evans' voice exercises guided by the motions of the hand. Of course you can only vocalise the tonic chord in this way but you have the advantage of standing in front of the pupils, of watching their posture, and the manner in which they open their mouths. Each pupil naturally put himself into the proper position as Mr. Evans' glance fell upon him ....." usw.

Das also war der Anfang der Handzeichen[66]). John Evans ist demnach nachweislich der Urheber, der Erfinder der Handzeichen. Bei ihm finden wir sie hier in den Anfängen begriffen. Als erstes waren nach diesem Bericht die Handzeichen für den Grunddreiklang vorhanden, wonach die Kinder singen mußten.

Der „Tonic Sol-fa Reporter" berichtet dann erst wieder am 15. September 1870 in einer kurzen Notiz von den Handzeichen. Es heißt dort, daß J. Curwen in einer Lektion in Leamington die Handzeichen für den Grunddreiklang angewandt habe. Die Handzeichen werden auch jetzt noch nicht näher beschrieben. Bereits am 1. Oktober 1870 bildet Curwen die Handzeichen für alle Töne der Tonleiter im „Tonic Sol-fa Reporter" ab in der Form, in der sie auch im „Standard-Course" 1872 erscheinen. In derselben Nummer gibt er eine Erklärung dazu ab.

Hierin gibt Curwen zu, daß John Evans die Handzeichen bis zu einer „beträchtlichen Ausdehnung" erfunden hat und er (J. Curwen) sich bemüht hat, sie weiter zu entwickeln.

In den folgenden Monaten berichtet der „Tonic Sol-fa Reporter" über die Anwendung der Handzeichen. Verschiedene Lehrer der Tonic Sol-fa Methode teilen ihre Erfahrungen mit. Aus diesen Berichten geht wieder hervor, daß die Tonic Sol-fa Methode über einen Stab gut ausgebildeter Lehrer verfügte, die über die Pädagogik nachdachten und ihre Sache gründlich verstanden. Männer wie Griffiths[67]), J. Proudmann, Cullingford[68]) nahmen sich (den Berichten nach) der Handzeichen besonders an und machten erstaunliche Vorschläge für ihre Verwendbarkeit im Unterricht.

---

[64]) „Time-spelling" wird auch das Ueben des Rhythmus nach der Taktsprache genannt.

[65]) „Time-lahing" bedeutet das Singen des Rhythmus auf einem Ton zu der Silbe lah.

[66]) In früheren Jahren sind zwar Lektionen John Evans' im Tonic Sol-fa Reporter aufgeführt, doch konnte ich darin nichts von Handzeichen entdecken. Hier fand ich die erste Bemerkung darüber.

[67]) Griffiths Lebensdaten konnten auch nicht herausgefunden werden. Grove nennt ihn nicht.

[68]) Cullingford hat Bedeutung als Tonic Sol-fa Lehrer, in Grove ist er aber nicht zitiert.

In einem Artikel vom 1. November 1870 weist Proudmann auf die enge Verbindung der Handzeichen mit den „mental effects" hin. Jedes Handzeichen hat einen Ausdrucksgehalt entsprechend den „mental effects" der Töne.

Die geschlossene Faust (für Doh) ist das Symbol für „Stärke".

Die ausgespannte Hand (für soh) ist das Symbol für „Glanz".

Die segnende Hand (für me) ist das Symbol für „Ruhe", „Frieden".

Die aufwärts gerichtete Handfläche gibt die Freudigkeit von Ray wieder, der ernst nach unten deutende Finger ist eine passende Darstellung für fah, die hängende Hand drückt lah aus wie eine Trauerweide.

Der nach oben deutende Finger ist ein vollkommenes Bild für das durchdringende te.

Weitere Vorschläge machen dann Mr. Cullingford und Ashcroft im „Tonic Sol-fa Reporter" am 15. Dezember 1870. Auf Grund von eigenen Unterrichtsversuchen haben sie die Grenzen der Anwendung dieser Zeichen ermittelt und ihre Erfahrungen John Curwen mitgeteilt. Zunächst wird von Cullingford bestätigt, daß es sehr wichtig ist, die Hand auf und ab zu bewegen, um das Intervall anzuzeigen. Als neu ist hier erwähnt, daß er seinen Kindern gestattete, die Handzeichen mitzumachen, was ihnen große Freude bereitete. Auch die größeren haben jetzt bei Anwendung der Handzeichen mehr Interesse; vor allem gebraucht er die Handzeichen auch bei Modulationen. Will er nach der Tonart, die im Modulator als erste rechts von der Ausgangstonart steht (also z. B. von C nach G-dur), dann zeigt er mit der rechten Hand zunächst in der alten Tonart (C-dur), kommt zum s und hält dann die linke geschlossene Hand daneben, zieht die rechte Hand weg und zeigt mit der linken weiter, so lange, bis er wieder zu einem Ton kommt, den er nach der alten Tonart umdeuten kann, und dann hält er die rechte Hand wieder an die linke und der Prozeß wiederholt sich in ähnlicher Weise. Die linke Hand repräsentiert dabei sozusagen die Tonleitern, die auf der rechten Seite des Modulators stehen, denn der Lehrer hat ja dem Modulator den Rücken zugekehrt, wenn er Handzeichen macht, und die rechte steht für die Tonleitern der linken Seite des Modulators, von der Klasse aus gesehen. Für chromatische Töne werden auch Handzeichen bereitgestellt. Cullingford empfiehlt bei erhöhtem f das Handzeichen dafür scharf links zu drehen, um anzuzeigen, daß der Ton erhöht ist, für erniedrigte Töne schlägt er vor, das Handzeichen nach rechts zu drehen, so bei te z. B. Doch geht dabei der „mental effect" verloren. Curwen möchte bei Chromatik lieber den Modulator anwenden und nur dann die Handzeichen, wenn er irgend einen Grund hat, die Kinder zu beobachten. Das ist bei ihm immer bei Stimmübungen der Fall. Cullingford und Ashcroft haben auch versucht, zweistimmig nach Handzeichen singen zu lassen, indem sie mit beiden Händen zugleich Handzeichen machten. Curwen warnt vor Uebertreibungen und bloßen Spielereien, doch freut er sich, daß die Handzeichen überall als wertvoll anerkannt und in Gebrauch sind. Am 15. Dezember sind demzufolge die Handzeichen mit allen Feinheiten ihrer Anwendung bereits da.

Dann berichtet der „Reporter" erst weiteres wieder am 15. Februar 1871. Es heißt:

„Mr. Curwen then proceeded to speak of the use of manual signs, which, he had noticed, were employed by those Sol-faists who were most skilful in voice training. Perhaps he had learned most on this subject from Mr. Evans, of London, who had produced more beautiful results with boys' voices than he [Mr. Curwen] had ever heard in a cathedral choir. By the use of these signs the teacher was enabled to keep his eyes on the pupils and they on him. After ex-

plaining the manual signs, Mr. Curwen succeeded at once in getting these present to sing from them".

Mr. Curwen sprach also in einer Versammlung über die Handzeichen und in dem Bericht darüber heißt es: „Vielleicht lernte er am meisten in dieser Beziehung von Mr. Evans in London, der solch großartige Erfolge im Bilden der Stimmen hatte, wie er (Mr. Curwen) es nie vorher kennen gelernt hat."

John Evans, auf den die Handzeichen zurückgehen, war also ein geschickter Pädagoge, den John Curwen bewunderte. Zwei Bücher habe ich von ihm im British Museum finden können [69]). Leider steht in beiden nichts über die Entstehung der Handzeichen. Am 15. Juli 1872 lautet eine kurze Notiz im „Tonic Sol-fa Reporter", überschrieben: „London School Board":

„The School Board on the 12th June resolved that an officer should be appointed to examine, and report, and generally to promote the teaching of singing in Board Schools. After careful consideration, they recommend the appointment of Mr. Evans as Singing Instructor."

Mr. Evans ist auf Grund seiner Verdienste von der Londoner Schulbehörde zum „Singing Instructor" ernannt worden. Beim Durchsehen der verschiedenen Nummern des „Tonic Sol-fa Reporters" fand ich dann auch immer wieder den Namen John Evans. Ueberall, wo es darum ging, Muster-Lektionen vorzuführen, hatte Curwen den bewährten John Evans herangeholt, der die Anwesenden durch seine Art in Erstaunen versetzte. So z. B. im „Tonic Sol-fa Reporter" (vom 20. November 1869).

Er hatte auch die Unterrichtskurse der Lehrer und Lehrerinnen in der Tonic Sol-fa Methode zu leiten.

John Evans hat also für die Entwicklung der Methode sowohl durch die Erfindung der Handzeichen als auch durch seine allgemein pädagogische Geschicklichkeit eine beachtenswerte Bedeutung; deshalb dürfte es von Interesse sein, einiges über die Lebensumstände dieses bisher so gut wie unbekannten Musikpädagogen zu erfahren. Er war in London geboren [70]), wurde in Kidderminster erzogen und bereitete sich in Borough Road College für seinen Beruf vor. Nach mehreren Jahren des Erfolges an einer Schule in Yarmouth kam er 1852 nach London, hatte bereits nach „Tonic Sol-fa" unterrichtet und wurde von Curwen ausersehen, den Abendunterricht in Whitechapel zu leiten. 1872 wurde er zum Musikinspektor ernannt. Sein Verhältnis zu John Curwen muß ein sehr herzliches gewesen sein. Anläßlich des „Tonic-Sol-fa" Jubiläums 1891 sprach John Evans darüber [71]).

---

69) John Evans und Mc. Naught „The School Music Teacher", ein Buch, das lange bei den Tonic-Sol-fa Anhängern in Gebrauch war, und John Evans' „Questions".

70) Darstellung nach John Sp. Curwen & J. Graham: „The Tonic Sol-fa Jubilee" 1891. Es ist weder die Zeit seiner Geburt noch seines Todes angegeben. Grove's Dictionary führt Evans nicht auf.

71) Im „Musical Herald" (so heißt der „Tonic Sol-fa Reporter" seit 1889) von 1891 S. 232 wird ein Bericht gegeben über die Feierlichkeiten des Tonic-Sol-fa Jubiläums (50jähriges Bestehen der Tonic Sol-fa Methode). John Evans sprach am Grabe John Curwen's über seine erste Begegnung mit ihm und gedachte der Worte John Curwens aus späterer Zeit, als sie schon viele Jahre lang zusammengearbeitet hatten. John Curwen soll damals zu ihm geäußert haben: „Sie und ich, wir werden unsere Spuren hinterlassen" und Evans meinte, daß seine eigene Spur wohl sehr klein, diejenige Curwens aber sehr

An dieser Stelle seien noch einmal die Daten der Entstehung der Handzeichen zusammengestellt:

Am 15. Mai 1870: Erster Bericht über den Gebrauch von Handzeichen bei Evans für doh, me, soh.

Am 15. September 1870: gebraucht John Curwen die Handzeichen für doh, me, soh.

Am 1. Oktober 1870: erscheinen die Handzeichen für alle Töne der Tonleiter im „Tonic Sol-fa Reporter."

Am 1. Dezember und 15. Dezember 1870: sind Vorschläge vorhanden über die Anwendung der Handzeichen von Cullingford, Ashcroft, Proudman.

Man kann angesichts dieser Tatsache sagen, daß Evans der Vater der Idee war, und Curwen vielleicht ebenso eine Rolle bei dem Ausbau der Handzeichen gespielt hat wie Cullingford oder Ashcroft. Gerade dieses ist ein Beispiel für die mustergültige Zusammenarbeit der englischen Lehrer beim Ausbau der Methode.

Ueber diese Feststellung der Tatsachen hinaus interessiert aber noch die Frage, wie konnte John Evans zu den Handzeichen kommen? Liegt da irgend eine Beeinflussung von anderer Seite her vor, hat er die Handzeichen intuitiv aus dem Geiste der Methode heraus geschaffen, oder liegen den Handzeichen gar gedankliche Ueberlegungen zu Grunde?

In keinem Buch war ein Hinweis zu finden, der mir über diese Fragen einwandfrei hätte Aufschluß geben können. Deshalb kann ich an dieser Stelle nur den Versuch machen, die Möglichkeiten aufzuweisen, die nach meinem Dafürhalten für die Entstehung der Handzeichen in Betracht kommen könnten. Allgemein gültige, fest begründete Resultate können bei Beantwortung dieser Fragen demnach nicht erwartet werden.

Die Hand ist schon vor John Evans in der Musikerziehung gelegentlich von einigen ihrer Vertreter zur Veranschaulichung von Tönen — wenn auch in anderer Weise als durch Evans — benutzt worden. Nach Guido von Arezzo (im 11. Jahrhundert) hatte jedes Glied der fünf Finger einen Tonnamen erhalten und die Hand wurde in dieser Weise zur Erlernung der Töne als Gedächtnisstütze herangezogen[71a]).

Der deutsche Musikpädagoge Zeller gebrauchte die gespreizten fünf Finger der Hand als Veranschaulichung der fünf Linien des Notensystems. In gleicher Weise gebrauchte sie der französische Musikerzieher Wilhem und dessen Schüler Joseph Mainzer und John Hullah, die beide zur Zeit Evans' in England wirkten.

Auch Galin gebrauchte die Hand in dieser Weise.

Noch eine andere Verwendung fand aber die Hand in der Wilhemschen Methode, von der jedoch weiter unten ausführlicher gehandelt werden soll.

Interessant für die Frage der Entstehung der Handzeichen bei Evans ist zunächst die Tatsache, daß zuerst die Handzeichen für den Dreiklang da waren.

---

breit sein würde. Des weiteren führte er aus, daß er sich schon auf den Augenblick freute, wo er Curwen im Himmel begegnen würde, der dann sicher sagen würde: „Freund Evans, ich habe nach Ihnen lange gesucht, ich habe eine Arbeit für Sie," worauf Evans dann antworten wollte: „Ich habe 400 000 singende Kinder in den Londoner Schulen zurückgelassen," denn er lebte nur für die Kinder.

71a) Darstellungen über die Cheironomie bei den Griechen und Ägyptern, sowie über den Gebrauch der Hand bei Guido von Arezzo bei W. Kühn „Geschichte der Musikerziehung" in „Bückens Handbuch der Musikerziehung" 1931, S. 10—16 u. „Probleme d. Musikerziehung in geschichtl. Beleuchtung".

Erwägt man aber, daß der Grunddreiklang bei der Tonic Sol-fa Methode im Anfangsunterricht so bewußt in den Mittelpunkt gestellt wird, dann kann es gar nicht wundernehmen, daß zuerst für diese Töne Handzeichen gefunden und gebraucht wurden. Denkt man weiter an die Form dieser Zeichen, so muß man es durchaus für möglich ansehen, daß bei ihrer Entstehung die Handzeichen, die Hullah speziell nur für das Singen der Tonleiter gebrauchte, bei John Evans fortgestaltend mitgewirkt haben können! [72]).

Hullah war ja der von dem Staat eingesetzte Fachmann, der den Musikunterricht in den Schulen fördern sollte. Seit 1840 wurde seine Methode des Gesangunterrichtes vom Staat unterstützt, es wurden Lehrerkurse eingerichtet in Exeter und ein „Government Singing book" (Staatliches Gesangbuch) von Hullah herausgegeben, das zur Orientierung in der Methode dienen sollte [73]). Selbst Curwen hat den Unterricht Hullahs besucht (siehe Teil B S. 49), sollte es da ausgeschlossen sein, daß Evans die Methode Hullahs gekannt hat, zumal Joseph Mainzer zu gleicher Zeit in demselben Sinne in England wirkte?

Hullah gebrauchte nun zum Singen der Tonleiter so wie Wilhem, von dem er ja die Methode übernommen hatte, gewisse Handzeichen, um die Abstände der Töne voneinander nach Ganz- und Halbtonstufen praktisch und augenfällig zu kennzeichnen. Er hatte nur ein Handzeichen für die Ganztonstufe, das war die offene Hand mit der Handfläche nach unten (wie in der Tonic Sol-fa Methode das Zeichen für me), und ein Handzeichen für die Halbtonstufen, das war die geschlossene Hand (wie beim doh in der Tonic Sol-fa Methode). Ließ Hullah die Tonleiter singen, dann machte er immer diese Handzeichen mit, damit die Schüler besser merkten, wann sie eine Ganztonstufe und wann sie eine Halbtonstufe zu singen hatten. Angenommen, er wollte C-dur singen lassen, dann machte er von C zu D das Zeichen für die Ganztonstufe, die offene Hand, von D zu E bewegte er die offene Hand etwas nach oben, von E zu F bewegte er die Hand wieder nach oben und schloß sie zur Faust zur Kennzeichnung der Halbtonstufe, von F zu G öffnete er die Hand bei der Bewegung nach oben, von G zu A führte er die offene Hand ein Stückchen höher, desgleichen von A zu H, und von H zu C schloß er die Hand wieder. Hullah konnte die Handzeichen allerdings nur bei der Tonleiter gebrauchen, ging es ans Intervalltreffen, so mußte er sie aufgeben, denn sie bezeichneten nicht einzelne Töne, sondern nur die beiden Abstände: Ganztöne und Halbtöne; wenn Evans die Hullah-Methode gekannt hätte, und ich halte es für sehr wahrscheinlich, dann war zunächst einmal das Material an Zeichen für zwei Töne schon vorhanden: durch Häufigkeit der Anwendung kann sich beim Uebergang von der 7. zur 8. Stufe der Tonleiter durch Bewegung der offenen zur geschlossenen Hand das Zeichen so stark ausgewirkt haben, daß die geballte Faust zu einem Symbol für den Grundton bezw. für die Oktave wurde.

Selbst wenn John Evans die Handzeichen Hullahs gekannt hat, so ist er doch derjenige gewesen, der zuerst darauf kam, die Handzeichen bestimmten Tönen der Tonleiter beizulegen, dem Grundton, der Quinte, der Terz usw. Seine

---

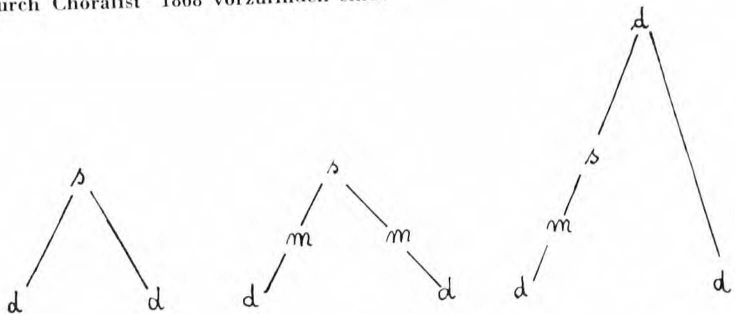
[72]) Diese Vermutung ist bereits in meiner Arbeit über „John Hullah" ausgesprochen worden, ohne daß mir Evans bekannt war.

[73]) Zur gleichen Zeit wirkte Joseph Mainzer nach der Methode Wilhem in England und hatte große Erfolge mit öffentlichen Vorführungen derselben. Vergl. meine Darstellung in der Arbeit „John Hullah" und W. Kühn „Geschichte der Musikerziehung" S. 38.

eigentliche Neuschöpfung bestand dann vielmehr in dem Gedanken, jeden Ton der Tonleiter durch ein Handzeichen zu bezeichnen, so daß nun ein Intervalltreffen mit den Handzeichen ermöglicht wurde, was bei Hullah nicht der Fall war. Nachdem nun erst dieser Grundgedanke für den Gebrauch der Handzeichen da war, ist der weitere Ausbau der Handzeichen sicher nicht so schwierig gewesen in einer Methode, in der eine solche Eigenschaftslehre der Töne vorlag. Vergleicht man daraufhin noch einmal die Handzeichen mit den Notenformen E. Jue's, so lassen sich einige Aehnlichkeiten gleich auf den ersten Blick erkennen, vor allem bei den Formen für Fah und Te, beide sind ja auch aus dem Gedanken dieser Eigenschaftslehre heraus entstanden zu denken. Der Vollständigkeit halber muß hier noch gesagt werden, daß wahrscheinlich das Bild und der Gebrauch des Modulators bei dem Auf- und Abwärtsbewegen der Handzeichen mitgewirkt haben werden.

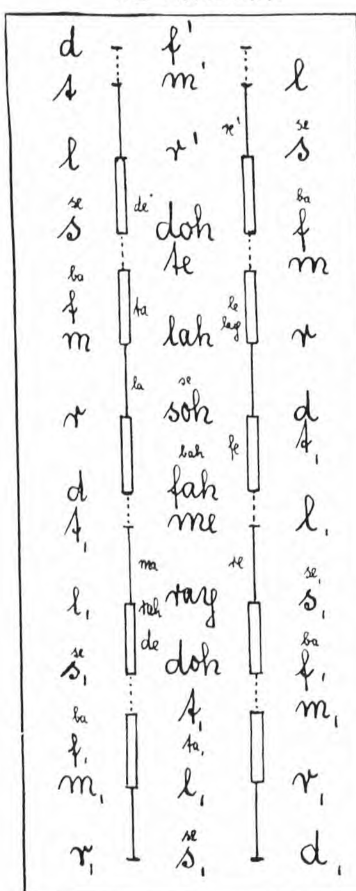
Nach alledem könnte es so aussehen, als ob hier nachgewiesen werden soll, daß John Evans aus all diesen Erwägungen heraus zu den Handzeichen gekommen ist. Das soll keineswegs behauptet werden. Viel mehr Wahrscheinlichkeit hat es, anzunehmen, daß all die genannten Faktoren unterbewußt in ihm gewirkt haben und er dank seiner genialen Anlage in einer glücklichen Stunde diese Handzeichen formte. Seiner Anlagerichtung nach müßte man ihn der Ann Glover zur Seite stellen. Auch John Evans hat Grundlegendes in der Methode geschaffen.

Außer der Taktsprache und den Handzeichen bringt der „Standard Course" 1872 sonst nichts für die Methode wesentlich Neues. Die Einteilung des Stoffes ist nach Schwierigkeitsgraden erfolgt. Die Reihenfolge der Tonerlernung ist schon vorher angedeutet worden: Tonika, Dominante, Subdominante. Zur ersten Notierung der Tonhöhen werden folgende Darstellungen verwandt, die bereits im „Church Choralist" 1868 vorzufinden sind:



Auf jeder Stufe werden zu Anfang Ratschläge für die Stimmbildung gegeben. Es wird der musikalischen Formenlehre, dem Ausdruck, den Grundlagen der Harmonielehre und Stimmphysiologie mehr Beachtung geschenkt. Das System der „Certificates" („Prüfungen") ist abgedruckt. Außer dem Singen „by pattern", „Modulator Voluntaries", „Time-Spelling", „Time-lahing", „Tune-lahing", die die Bezeichnungen sind für die Tätigkeiten beim Unterricht nach der Methode (Anm. 63 f. S. 61, 62), wird hier noch auf „Ear exercises" [74]), „Pointing from

[74]) „Ear exercises" sollen das Gehör bilden: Der Lehrer singt zu den Ziffern 1, 2, 3, 4 usw. beliebige musikalische Phrasen und fragt die Schüler, bei welcher Zahl z. B. der Grundton zu hören war.



Das Bild gibt den Modulator wieder, wie er im „Standard Course“ 1872 abgebildet ist. Die Hälfte des „Standard Course“ ist von Musikbeispielen in der Tonic Sol-fa Notation angefüllt.

Memory“ [75]), „Writing Exercises“ [76]), „Dictation“ [77]), „Writing from Memory“ [78]) Wert gelegt. Für die ersten Uebungen in Tonhöhen werden jetzt die Handzeichen gebraucht und im Rhythmus die Taktsprache. Bei der Modulation ist noch immer der Modulator im Gebrauch in seiner ausgeführten Form mit allen überhaupt möglichen chromatischen Silben. Bei chromatischer Erhöhung wird der Vokal der Silbe in ein e, bei Erniedrigung in ein a verwandelt. Für die Molltonleiter gelten bei großer Sexte die Silbe bah und für die Septime die Silbe se. Die Silben Tu, Ti, Ne, Nu, Ge und Ke sind endgültig abgeschafft.

6) Endgültige Festlegung der Methode und Weitung durch allgemeinpädagogische Gesichtspunkte.

a) „Musical Statics“ 1874.

1874 will Curwen seiner Methode eine wissenschaftliche Basis geben durch sein Buch „A Tract of Musical Statics an attempt to show the bearing of the most recent discoveries in acoustics on chords, discords, Transitions, modulations and tuning as used by modern musicians“. Es erhellt die Vorgänge im Reich der Töne von der physikalischen Seite her und stellt einiges aus Helmholtz „Tonempfindungen“ dar, der erste Versuch dieser Art; J. Ellis' „Sensations of tone as a Physiological basis for the Theory of Music“, die Uebersetzung des Helmholtzschen Werkes ins Englische, war erst in Vorbereitung. Neues über die Methode schreibt Curwen hierin nicht. Er gibt lediglich Definitionen von Begriffen, die zweideutig sein könnten, so z. B. legt er den Gebrauch der Worte

75) „Pointing from Memory“. Bereits gelernte Uebungen und Lieder werden aus dem Gedächtnis am Modulator gezeigt.

76) „Writing excercises“. Schreibübungen, um das Lernen der Notation zu unterstützen.

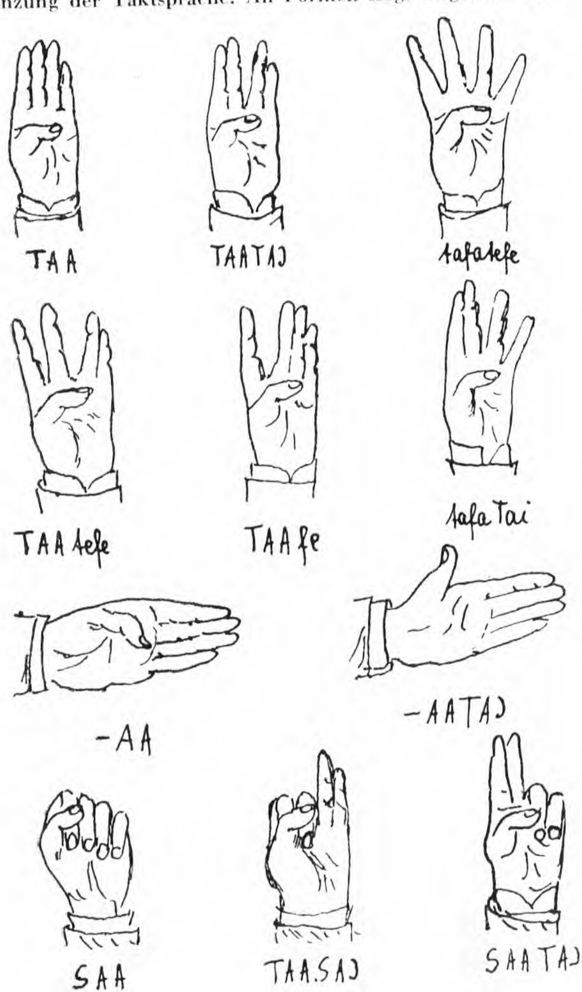
77) „Dictation“. Diktat ist jetzt besser möglich, weil die Taktsprache Erleichterungen schafft.

78) „Writing from Memory“. Da nicht alle Schüler herankommen können, die bereits gelernten Lieder am Modulator aus dem Gedächtnis zu zeigen, sollen die andern währenddessen damit beschäftigt werden, dieselben aufzuschreiben.

key, scale und mode, die an und für sich alle drei Tonart heißen können, für seine Methode fest (S. 79). „Scale“ ist bei ihm die Tonleiter schlechthin, „key“ ist die Tonleiter in einer bestimmten Tonhöhe, z. B. Key C und mode ist die Tonleiter auf Dur oder Moll bezogen. Desgleichen spricht er über „Transition“ und „Modulation“ (S. 89). Wechsel der Tonleitern (key) nennt er „Transition“, Wechsel aus einer Molltonart in die Durtonart (mode) oder umgekehrt „Modulation“.

b) „Teacher's Manual“ 1875.

1875 aber erscheint das umfangreiche Buch „Teacher's Manual“, in dem Curwen noch einmal seine Methode zusammenfaßt. Als Neuerung sei gleich vorweggenommen die Einführung von Fingerzeichen zur Darstellung des Rhythmus zur Ergänzung der Taktsprache. An Formen liegt folgendes vor:



S. 61 und 148 schreibt Curwen über Entstehung und Anwendung der Fingerzeichen für den Rhythmus. Demnach sind sie von J. Proudman vorgeschlagen worden, und John Evans hat auch einige Formen hinzugefügt. Sie sollen ebenso wie die Handzeichen für Töne nur im Anfangsunterricht Platz haben. Die Handzeichen sind so abgebildet, wie der Lehrer sie sieht; die Schüler sehen dabei nur die Handrücken mit den vier Fingern ohne den Daumen. Alle vier Finger zusammengehalten (||||) stehen für eine Zählzeit (ein Viertel als Notenwert z. B.), für einen ganzen Schlag (Taa). Je zwei Finger zusammen (|| ||) bedeuten die Hälfte der Zählzeit (als Notenwert dementsprechend zwei Achtel) und heißen Taatai; alle vier Finger auseinandergespreizt geben das Bild für die vierfache Unterteilung des ganzen Schlages (als Notenwert vier Sechzehntel) (| | | |) und für die Silben tafatefe usw. Die Fingerzeichen werden meist mit der linken Hand gegeben, um sie gegenüber den Handzeichen für Tonhöhen leicht kenntlich zu machen, die gewöhnlich mit der rechten Hand gezeigt werden. Da nicht alle Lehrkräfte so geschickt sein werden, diese Fingerzeichen in der genügenden Schnelligkeit und Deutlichkeit, so daß sie von allen Schülern gleich gut gesehen werden, hervorbringen zu können, möchte ich ihre Anwendung für begrenzt halten. Proudmann äußert in seinem Artikel über diese Unterrichtshilfen noch folgenden Gedanken: „Es scheint nur ein kleiner Schritt weiter zu sein, diese beiden Hilfsmittel der Verdeutlichung durch die Hand zu verbinden, und wir hätten Handzeichen für Ton und Rhythmus zugleich.“ Das wäre das Ideal jedes Gesangunterrichts, das allerdings nicht so leicht zu verwirklichen sein dürfte.

Im „Teacher's Manual“ stellt Curwen noch einmal alles Wissenswerte über die Methode zusammen. Vor allem legt er mehr Nachdruck auf die allgemeinpädagogischen Grundsätze und wendet sie auf den Musikunterricht speziell an. Er stützt sich dabei auf die Bücher der Pädagogik seiner Zeit und gibt Stellen aus ihnen im Auszug wieder. Es würde zu weit führen, im einzelnen auf diese Grundsätze und ihre englischen Darstellungen, so wie Curwen sie bringt, einzugehen. Nur das Wesentliche soll hier herausgestellt werden, um zu zeigen, was für ein großes Vorbild er sich gewählt hatte. Curwen gibt folgende Grundsätze der allgemeinen Pädagogik hier im Laufe der ersten beiden Kapitel an: (S. 1—86).

1) Laßt das Leichte vor dem Schweren kommen, (S. 4)
2) Führt das Konkrete vor dem Abstrakten ein, (S. 5)
3) Lehre das Einfache vor dem Zusammengesetzten und nie mehrere Dinge zu gleicher Zeit, (von den Elementen ausgehn) (S. 9).
4) Gehe vom Bekannten aus und schreite fort zum Unbekannten (S. 12). Das häufiger Vorkommende soll vor dem seltener Gebrauchten gelehrt werden.
5) Lehre die Sache vor dem Zeichen und wenn die Sache verstanden ist, lege ihr einen deutlichen Namen bei (S. 14)
6) Lasse jeden Fortschritt aus dem vorher Gelernten hervorgehen und eine Verbindung zum Folgenden haben (S. 18)
7) Die Theorie soll die Praxis unterstützen (S. 22).

In diesen Sätzen vernehmen wir Gedanken, die auf Comenius zurückgehen. Curwen hat ihn zwar nirgends erwähnt, stützt sich aber auf Pestalozzi, dessen Werke und Gedanken er durch die Bücher Nägeli-Pfeiffer, die er sich anläßlich seines Deutschlandaufenthaltes besorgt hatte, kannte. Aber auch durch die amerikanischen Vertreter der pestalozzischen Gesangpädagogik, Lowell Mason[79]),

[79]) „The Pestalozzian Music Teacher“ by Dr. Lowell Mason and Theodore F. Savard, 1853 Lowell Mason „Manual of the Boston Academy of Music on the system of Pestalozzi.“

der nach dem Werk Nägeli-Pfeiffer [80]) seinen Musikunterricht aufgebaut hatte, wußte Curwen von diesen Grundsätzen, denn er stand mit den Amerikanern in Verbindung [81]). Mit diesen Grundsätzen versucht er nun noch nachträglich, die Richtigkeit seines Vorgehens bezüglich des Stoffaufbaus in den früheren Büchern zu rechtfertigen. Er weist nach, daß er zunächst das Einfache gelehrt hätte, indem er zuerst einfache Uebungen einführte, daß er mit konkreten, wirklichen Dingen begonnen, denn die ersten Uebungen seien richtige Melodien, wie sie in der Musik vorkommen, daß er von den Elementen ausgegangen wäre, denn Zeit und Ton, Rhythmus und Melodie werden bei ihm getrennt behandelt, daß er den vierten Grundsatz beherzigt habe bei der Reihenfolge der Tonerlernung, denn die Töne des Grunddreiklangs kommen bei weitem am häufigsten vor, daß er von der Sache, der Musik, ausgegangen sei und sie mit deutlichen Zeichen belegt habe, daß er stufenmäßig aufgebaut und die Praxis durch die Theorie der „mental effects“ unterstützt habe.

Im zweiten Kapitel führt Curwen aus, welche Mittel dem Lehrer zur Verfügung stehen, diese Grundsätze im Unterricht zu verwirklichen. Er unterscheidet: „dogmative teaching“, in dem die fertigen Resultate dem Schüler im Vortrag des Lehrers vorgesetzt werden, „illustrative teaching“, veranschaulichendes Unterrichten (doh ist der Vater der Familie, soh ein guter Sohn, me die Mutter usf.), und „suggestive teaching“, in dem der Schüler selbst das Neue herausfinden soll unter Führung des Lehrers, was Curwen als das schwierigste Verfahren im Unterricht erkennt. Er gibt Ratschläge, wie man die Schüler interessieren, wie man sie individuell behandeln und wie man Disziplin halten kann. Eine Vorbedingung für einen guten Unterricht ist immer die, daß der Lehrer selbst Freude an dem Stoff und an der Arbeit hat, und daß er seinen Unterricht vorbereitet. Der Lehrer sollte nie vom Buch abhängig sein, sondern über der Sache stehn, sich auf die verschiedensten Gelegenheiten und Umstände einstellen können und fähig sein, dieselbe Sache in mannigfacher Form an den Schüler heranzubringen. Curwen zeigt hiermit, daß er Fühlung mit den Gedanken der allgemeinen Pädagogik hat und darnach strebt, sie im Musikunterricht anzuwenden. All diese allgemeinen Gedanken klingen sehr neuzeitlich, es sind die Gedanken, auf die sich der moderne Musikunterricht stützt. Curwen hat aber nicht nur über die Dinge gesprochen, sondern auch in einem nächsten Kapitel ihre Anwendung in Lektionen gezeigt. Hier begegnen uns Lektionen, wie sie bereits in der „Grammar“ 1848 und im „Standard Course“ 1872 enthalten waren, deren Besprechung sich also hier erübrigt. Er bringt Berichte über Lektionen der besten Tonic Sol-fa Lehrer: John Evans, Mr. Longbottom, Joseph Proudman u. a. und Artikel über einzelne Gebiete der Musik und deren Behandlung aus den verschiedensten Büchern, so z. B. Joseph Mainzer u. a. Die Mittel, die er im Musikunterricht zur Verfügung hat, sind bereits bei der Besprechung des „Standard Course“ erläutert worden, ein Eingehen darauf würde sich daher hier erübrigen. (Siehe S. 53 f T. B II). Interessant ist es, nach diesen allgemeinen Ausführungen zu sehen, wie Curwen sich die Anlage einer Stunde denkt. (Das Gerippe einer Stunde ist auf S. 237 gegeben).

---

80) Dargestellt nach „Tonic Sol-fa Reporter“ vom 15. Okt. 1873. S. 307.

81) Es erschienen nicht nur Aufsätze von Lowell Mason, der der Begründer der volkstümlichen Musik in Amerika war, im „Tonic Sol-fa Reporter“, sondern Lowell Mason war im Jahre 1853 selbst Gast bei Curwen. (Memorials S. 113).

Plan of Employments.
for an hour and a half's lesson.

I. 10 min.	Voice Formation Exercises with Hand-signs for elementary pupils, and „Voice exercises" for advanced pupils.	Standing
II. 20 min.	Tune Exercises. Each exercise going through the processes of: a. Pattern	Sitting
	b. Sol-faaing from book	Sitting
	c. Laaing from book	Standing
	d. Collective reading	Sitting
	e. Singing to words	Standing
III. 10 min.	Theory, as wanted	Sitting
IV. 10 min.	Tune Exercises	Sitting
V. 10 min.	Sight singing, by Voluntary board, or Book	Standing
VI. 10 min.	Ear exercises	Sitting
VII. 10 min.	Memory Exercises by use of Hand Modulator, or by Writing	Sitting
VIII.	Rest of time. Closing Pieces for recreation.	Standing

Dieser Aufbau erscheint ziemlich trocken und in manchem unkonsequent; vor allem scheint doch weniger der Zusammenhang mit den Gedanken der allgemeinen Pädagogik gewahrt zu sein, als man nach der vielversprechenden Darstellung erwartet hätte. Wenn der Schüler zu sicherem Treffen nach dem Modulator geführt werden soll, wieso muß dann der Lehrer beim Einüben des Liedes erst dasselbe abschnittweise vorsingen und dann vom Schüler ebenso nachsingen lassen (siehe IIa), um dann nachher (siehe V) vom Blatt singen zu üben! Auch die Gehörbildungsübungen unter VI scheinen nicht sehr zweckmäßig zu sein. Zwar übt er die Elemente getrennt: Rhythmus und Melodie, aber die Art in der er es macht, ist doch wohl das Entscheidende. Es ist nicht der Aufbau der Stunde allein, der auf uns trocken wirkt, die Gründe liegen tiefer, und zwar möchte ich sie auf einen Umstand zurückführen, den Curwen einmal berührt, aber nicht folgerichtig zu Ende gedacht hat. Bei dem 2. allgemeinen Grundsatz (Führe zuerst das Konkrete, das Wirkliche ein) sagt er, daß er es von Ann Glover gesehen hätte, daß von Anfang an Lieder gesungen werden. Deshalb täte er das auch und genügte damit der Forderung, daß die Sache selbst, die Musik, wie sie wirklich im Liede lebt, zu den Schülern spricht. Aber er läßt die Lieder erst als Anwendung des Gelernten singen, so daß bei ihm auch zuerst das Wissen um einzelne Tonbeziehungen innerhalb der Tonleiter und die Fertigkeit, sie treffen zu können, an die Schüler herangebracht und erst dann im Liede zusammengesetzt wird. Auf den verschiedenen Stufen des Erlernens werden Beispiele als Uebungen (Lieder) gebracht. Die Töne werden noch als erstes den Schülern einzeln vermittelt, wenn auch die Reihenfolge Tonika, Dominante, Subdominante dem stufenmäßigen Vorgehen Hullahs: erst Sekunden, dann Terzen, dann Quarten zu lernen unbedingt vorzuziehen ist. Sein Verfahren beim Unterricht ist daher ein synthetisches. Es ist wichtig, das hier festzustellen, weil John Curwen nämlich glaubt, daß sein Verfahren analytisch-synthetisch sei. Das kann es ja auf keinen Fall sein, denn er geht ja nicht von der Sache in der Musik, den Liedern, aus, sondern zunächst vom Einzelton. Ist aber ein Einzelton schon Musik? Hören wir, was er sich selbst unter analytisch-synthetischem Verfahren denkt. (S. 7).

„Analysis is the taking to pieces -dividing into parts, qualities of a concrete whole; and synthesis is beginning with these parts and qualities and placing them properly together so as to reproduce that whole."

Er sieht wohl den Unterschied zwischen Analyse und Synthese; nun aber heißt es in der Anwendung für den Unterricht:

„Commonly the teacher analyses and then is able to help his pupils synthesise".

Sein pädagogisches Verfahren ist rein synthetisch, denn der eigentliche Vorgang in der Stunde ist ein synthetischer, ein Zusammensetzen. Die Analyse ist ja schon vor der Stunde vom Lehrer erfolgt.

Hätte er diesen Gedanken zu Ende gedacht, so hätte er gleich zu Anfang vom Liede ausgehen, mit seinen Schülern den Prozeß der Analyse und dann erst den der Synthese vornehmen müssen. Er wäre der Forderung der Pestalozzischen Gedanken, vom Tatsächlichen auszugehen, nähergekommen und hätte die Freude der Schüler am Unterricht gleich von Anfang an sich gesichert; denn das Liedsingen macht Freude, hat er selbst gesagt, das Umgehen mit wirklichen Dingen, und nicht das Zusammensetzen von Tönen, dessen Sinn die Schüler zunächst gar nicht sehen, denn sie haben ja vorher noch nicht musiziert. In dieser Beziehung hat Curwen auch von niemand lernen können, denn die Methoden seiner Zeit waren alle synthetisch, auch bei Pestalozzi und Nägeli. Sein Vorgehen bedeutete sogar schon einen Fortschritt, denn die Vertreter der Pestalozzischen Pädagogik (Nägeli-Pfeiffer, Zeller) bauten erst einen Lehrgang streng stufenmäßig auf und dann folgte erst das Liedsingen. Curwen bringt schon verhältnismäßig früh das Lied, ein Fortschritt, der nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Zwar war zu seiner Zeit in Deutschland ein Pädagoge hervorgetreten, der vom Liede ausging und den analytisch-synthetischen Unterricht anwandte. Das war der Töchterschuldirektor Pflüger aus Pforzheim, der 1853 sein Buch „Anleitung zum Gesangunterricht in Schulen, nach den Grundsätzen der analytisch-synthetischen Methode" herausgab. Curwen war er wohl nicht bekannt.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß Curwen hier darauf hinweist, daß er den Bestrebungen einiger seiner Tonic-Sol-fa Lehrer, Dr. Foulis, Mr. Bruce, Mr. Alfred Stone u. a. nachgegeben und „Tonic Sol-fa" für den Blindenunterricht übertragen habe (1867 und 1868 waren Aufsätze darüber im „Tonic Sol-fa Reporter" erschienen). Ausgeführtere Abschnitte erschienen in diesem Buch über Stimmbildung, Sonntagsschulen, Tagesschulen, über das Dirigieren eines Chores, über die Notenschrift und ihre Mängel usw. Auch über das Geschichtliche der Methoden, wie es in der „Grammar" 1848 dargestellt war, bringt er hier unter der Ueberschrift „History and Statics" einiges.

Dieses Spätwerk Curwens will also noch einmal geschlossen all die Fragen erörtern, die im Verlauf des Werdens an die Tonic Sol-fa Methode herangetreten sind, es will die Mittel der Methode in das rechte Licht rücken und den Zusammenhang mit der allgemeinen Pädagogik zeigen.

1875 steht die Tonic Sol-fa Methode so da, wie Curwen sie der Nachwelt überliefert hat und wie sie nach ihm von ihren Anhängern gebraucht wurde. In dieser Form hat auch Agnes Hundoegger die Methode 1896 kennen gelernt und nach Deutschland übertragen[82]).

[82]) Heute werden in der engl. Tonic Sol-fa Methode die beiden folgenden Bücher am häufigsten gebraucht. F i e l d - H y d e „The Singing — Class Teacher" und V e n a b l e s „School Teacher's Music Guide".

Ueberblickt man die endgültige Form der Methode als Ganzes, so erscheint die ursprüngliche Fassung sehr erweitert. Recht mannigfaltig waren die fremden Einflüsse, wie im Verlauf der Arbeit nachgewiesen werden konnte. Durch Curwen's eigenen Bericht, in dem er über Entlehnungen auf Randgebieten spricht, die im Rahmen dieser Arbeit nicht interessierten und daher unberücksichtigt blieben, verschärft sich dieser Eindruck noch („Tonic Sol-fa Reporter" 1867 pp. 166):

„We cannot boast like our French friends that our method, as it stands, is all English, without an idea from any other nation. Since Miss Glover laid the broad English foundations of our building, the Editor of this Magazine has spared no pains to enrich it with Time Exercises from the Swiss, Nägeli; voice training from the Italian, Garcia; Musical Expression from the Belgian, Fétis; the interpretation of keys and hints for the Notation of Harmony, from the German, Gottfried Weber; the Science of Sound from Helmholtz; the idea of Construction Exercises in Elementary Composition from Gersbach, and Instrumentation from Campagnoli, Besson, Wohlfahrt. Schneider, and Berlioz, besides adding to our literature from the Music of all nations, And now we accept with cordial gratitude from France some portion, at least, of M. Paris's „Language of Durations". We hope moreover, that all this borrowing and hint-taking has not lessened our own powers of investigation and invention, or tempted us to add into our system any one thing which does not harmonise with all the rest. We should be degraded, indeed, if we became mere Eclectics, picking pretty bits from every different style and making a very sorry piece of architecture by putting them all together. But the addition of a window where we wanted more light, is a very different thing."

Es ist tatsächlich erstaunlich, wie bunt das Bild wirkt, wenn man seinen Blick auf die Einzelheiten richtet, und doch wirkt es nicht wie aus vielen Flicken und Stücken zusammengesetzt, die nicht zueinanderpassen, sondern einheitlich! Diese Einheitlichkeit hat die Methode dem Grundgedanken der Ann Glover zu danken, eine relative Methode des Treffens zu schaffen. Das war das Fundament, auf dem sich alles andere aufbaute, das alles zusammenhielt und das als Auswahlprinzip für alle Neuerungen und Hinzufügungen sich maßgebend auswirkte. Nachdem John Curwen diesen Grundgedanken einmal erfaßt hatte, nahm er mit sicherem pädagogischem Instinkt die brauchbaren Elemente auch anderer Methoden unter ausgiebiger Mitwirkung befähigter Tonic Sol-fa Lehrer gern auf. Es war kein wahlloses Zusammenflicken, sondern ein Auswählen nach einem zugrundeliegenden Prinzip, dessen Vortrefflichkeit Curwen immer wieder rühmte und als das Wesentliche ansah.

Seine Verdienste sollen eingehend zu Ende des nächsten Abschnitts gewürdigt werden.

Vorerst sei eine Uebersicht über den Ausbau der Methode gegeben.

Tabelle III.

Ausbau der Methode.

1841	Aenderung der Notation der Ann Glover.
1843	Brückentöne bei Modulation.
1846	Ausbau der Schrift zum schnellen, billigen Gebrauch: Tonic Sol-fa Papier.
1848	Annahme der Taktstriche bei der rhythmischen Darstellung, Theorie der „mental effects", Ausgehen vom Dreiklang bei der Trefflehre.

1858 Rhythmus getrennt von Melodie nach Nägeli behandelt.
1861 Harmonielehre mit Erfindungsübungen.
1863 Erlernen der Notenschrift wahlfrei.
1867 Einführen der Taktsprache Paris—Galin—Chéve in veränderter Form.
1867/68 Uebertragung der Methode für den Blindenunterricht.
1870 Aufnehmen der französischen Taktsprache in ihrer Ganzheit.
Erfindung der Handzeichen.
1875 Fingerzeichen für den Rhythmus.
Begründung der Methode durch allgemein pädagogische Grundsätze.

III. Ausbreitung der Methode.

1) In Sonntagsschullehrerkreisen.

Spricht man von der Tonic Sol-fa Methode, so darf man nicht nur an das Werden der Methode selbst, an ihre Hilfsmittel und Gedanken denken, sondern man muß auch ihre Ausbreitung berücksichtigen, denn die Zahl der Tonic Sol-fa Sänger vermehrte sich mit jedem Jahre, und die Anhänger der Methode halfen, die Gedanken auszubauen und weiterzutragen, so daß es ihnen möglich wurde, in Konzerten und Darbietungen auch äußere Erfolge zu erringen. Das wirkte wiederum auf die Oeffentlichkeit und führte den Staat dazu, die Methode anzuerkennen.

Die Ausbreitung der Methode [83]) zu Ann Glover's Zeit ist bereits ausgeführt worden (Teil A I S. 19). In den ersten Jahren nach 1840 nahm sich Curwen der Ausbreitung an. Er hatte es ja übernommen, den Sonntagsschullehrern eine Methode auszuwählen und wirkte deshalb in den ersten Jahren vornehmlich in diesen Kreisen. Er hielt Vorträge, Lektionen und schrieb aufklärende Artikel über die Methode im „Independent Magazine" 1842. Schon 1841 erschien „The little Tune book harmonized", und 1843, ermutigt durch Sonntagsschulfreunde in Leeds, veröffentlichte er „Singing for Schools and Congregations". Während er in Reading war, hielt er Abendkurse ab; es war dies trotz allem zunächst eine Ausbreitung im kleinen. Nach der Veröffentlichung des „Singing for Schools and Congregations" 1843 hatte die „Home and Colonial Normal School" die Methode angenommen. Jedoch nach Veröffentlichung der „Grammar of Vocal Music" 1848 traf ihn ein harter Schlag. Ein Brief kündigte ihm an, daß die Schule der „Home and Colonial" in die Hände der Regierung überginge und nun die von der Regierung empfohlene und herausgegebene Gesangunterrichtsmethode anwenden müsse. Andere Schulen hatten sein System mit anderen Methoden vermischt und sich dann schließlich wegwerfend über „Tonic Sol-fa" geäußert und die Methode abgelehnt. Das konnte er nach der vielen Arbeit, die er der Methode gewidmet hatte, nicht ertragen, zumal er gerade jetzt neue pekuniäre Opfer gebracht hatte. Vielmehr gaben all diese Mißerfolge ihm einen Anstoß, sich der Sache mit erneuter Energie zu widmen. Infolgedessen kamen jetzt zehn Jahre angestrengter Arbeit, aber auch bemerkenswerten Erfolges.

---

[83]) Dargestellt nach John Curwen: „Teacher's Manual", John Sp. Curwen „Story of Tonic Sol-fa", John Sp. Curwen ‚Memorials of John Curwen" und John Curwen „Grammar of Vocal Music".

2) In Schulen.

Mit erneutem Eifer wendete er sich der Ausbreitung der Methode zu und zwar galt in den nächsten Jahren sein Interesse den Schulen. Er begann mit einem Vortrag im November 1848 vor dem „Congregational Board of Education". Ihm folgte ein Vortrag in Crosby Hall, der sehr besucht und von den Zeitungen „Daily News" und „British Banner" günstig beurteilt wurde, so daß die Aufmerksamkeit der Oeffentlichkeit sich auf die Methode richtete. Es fehlte aber noch an Büchern, die genügend Material in der neuen Notation lieferten. 1849/50 arbeitete er an der Herausgabe des „People's Service of Song", billigen Heftchen, die die Musik unter das Volk bringen sollten; auch das Buch „School Course" und eine verkleinerte Ausgabe der „Grammar" für den Gebrauch des Schülers, „Pupil's Manual" genannt, gab Curwen auf Rat eines Bekannten heraus, zu dem als Anhang das Buch „School Music" erschien, ein Buch, das schon lange in der alten Notenschrift bekannt und eingeführt war und nun in die neue Notation übertragen wurde.

3) „Tonic Sol-fa Reporter". Kirchengesang.

Am 10. September 1850 versammelten sich die Freunde und Schüler der Methode zum ersten Mal zu gemeinsamer Arbeit und im Jahre 1851 erschien die erste Nummer der Zeitschrift „The Tonic Sol-fa Reporter and Magazine of Vocal Music for the People". Zunächst war das Erscheinen noch unregelmäßig. Die Zeitschrift enthielt in den ersten Nummern „People's Singing Lessons and Exercises". Aber zu dieser Zeit, 1852, schrieb Curwen für die Zeitschrift Cassel's „Popular Educator", die weit verbreitet war, und die die Gedanken der Methode somit in alle Teile des Landes und in alle Volksschichten trug. Vor allen Dingen kam die Methode dadurch nach Schottland und Irland und verbreitete sich dort, so daß Curwen sich veranlaßt sah, 1856 das Buch „Scottish Psalmody" in die neue Notation zu übertragen. Die Bücher, die Curwen mit Kirchengesängen in der neuen Notation veröffentlicht hatte, riefen eine bemerkenswerte Aera des Psalmensingens hervor, die überall stark besuchte Sing-Klassen entstehen ließ, z. B. London, Manchester. Ein zweites Treffen der Tonic-Sol-fa Freunde fand am 5. September 1852 statt und wurde diesmal schon Konferenz genannt. Siebzig wurden erwartet und zweihundert erschienen. Auch ein Geistlicher aus Schottland war gekommen, und Briefe aus verschiedenen Teilen des Landes wurden verlesen, die von den Erfolgen der Methode berichteten. Die Sitzung beschloß, daß eine Prüfung für eine bestimmte Stufe des Fortschrittes in der Methode abgehalten werden sollte, und nach wenigen Wochen hatten 115 Schüler die Prüfung bereits bestanden. Im Frühjahr 1853 wurde die Tonic Sol-fa Gesellschaft gegründet; nur die, die die Prüfung abgelegt hatten, wurden als Mitglieder zugelassen. John Curwen wurde Präsident der Gesellschaft. Nun wurde die Ausbreitung in größerem Stil vorgenommen. Gleich im ersten Jahr fanden zwei große Versammlungen zur Förderung des Kirchengesanges statt. Bei der zweiten Zusammenkunft waren 3000 Personen anwesend. Es ist unmöglich, die zahlreichen Versammlungen und Vorträge, die in den nächsten Jahren gehalten wurden, genau zu verzeichnen. Die Tonic Sol-fa Gesellschaft trug jedenfalls ganz wesentlich zur Ausbreitung der Methode bei. 1854 fand eine große Ausstellung von pädagogischen Hilfsmitteln in St. Martin's Hall statt, bei der der Modulator erhebliches Aufsehen erregte. John Curwen hielt bei dieser Gelegenheit einen Vor-

trag. Seit 1855 erschien der „Tonic Sol-fa Reporter“ monatlich; er enthielt 8 Seiten Text und 8 Seiten Gesänge in der neuen Notation. Es war zunächst sehr schwierig, die neue Notation drucken zu lassen; kein Drucker wollte das übernehmen, erst mit der Zeit gelang es Curwen, auch da sich durchzusetzen.

4) Abendklassen und Konzerte.

Am 20. April 1855 wurde eine Soirée zu Ehren der Ann Glover, der geliebten und verehrten Gründerin der Bewegung, gegeben. Die Kinder bildeten einen Kreis um sie und sangen ihr ihre Lieblingslieder vor, und Ann Glover ließ sie einen schwierigen deutschen Kanon vom Blatt singen, was ohne Fehler gelang. Es war ein Abend, an den sich Ann Glover noch später gern erinnerte. Im selben Jahre erschien Rombergs „Glocke“ in der neuen Notation. Am 24. Juni 1857 hielten sie in Exeter Hall ein „Iuvenile Choral Meeting“ und für den 2. September d. Js. war ein großes Konzert der Tonic Sol-fa Gesellschaft angesagt, bei dem 300 Kinder im Chrystal Palace singen sollten. Das Konzert wurde zur Sensation des Jahres. Die Bahn war gar nicht auf den Transport der Menge eingestellt, 30 000 Menschen waren zugegen, und die Zeitungen waren voll des Lobes über die gelungene Darbietung. Auch Ann Glover erlebte diesen Erfolg; sie war dazu nach London gekommen. Im selben Jahre wurde Händels Messias in der Sol-fa Schrift veröffentlicht. Diese Erfolge genügten Curwen fürs erste; das Interesse der Oeffentlichkeit war erwacht; jetzt galt es, wieder Aufbauarbeit im Innern zu leisten. Er verzichtete daher auf den Vorsitz der Tonic Sol-fa Gesellschaft, denn er fühlte, daß er dort ersetzt werden konnte. Das Resultat seiner Arbeit in den nächsten Jahren war der „Standard Course“ 1858, „Sabbath Hymn and Tune book“ 1859, „How to observe Harmony“ 1861 und „Songs and Tunes for Education“. Die Zahl der Konzerte vermehrte sich jährlich, und die Anhängerschaft wuchs auch entsprechend, was durch folgende Zahlen verdeutlicht sein möge:

Die Zahl der Schüler war: (M. S. 153).

1853	2000
1856	20000
1858	65000
1862	141000
1863	186000

5) Festigung durch Prüfungen.

1859 wurde die zuerst eingeführte Prüfung erweitert. Es wurden jetzt drei verschiedene Prüfungen abgehalten, deren schwerste nur Curwen allein abnehmen konnte. Um das Niveau der Anhänger der Methode zu heben, wollte Curwen nur diejenigen Konzerte besuchen und im „Tonic Sol-fa Reporter“ über sie berichten, bei denen alle Mitwirkenden eine der Prüfungen in der Methode abgelegt hatten. Seine Druckerei hatte er 1863 nach Plaistow verlegt, die sich dort langsam so auswuchs, daß sie den Druck sämtlicher Bücher der Tonic Sol-fa Methode übernehmen konnte. In den Jahren 1860, 1861 und 1862 fanden in London große Chorwettbewerbe im Crystal Palace zwischen den verschiedensten Chören von Stadt und Land statt.

6) Kampf um die staatliche Anerkennung.

1863 gründete er für seine Bestrebungen, die Methode in vertiefter Weise unter den Lehrern zu verbreiten, die „Tonic Sol-fa School“. Es wurden Abendkurse abgehalten, die manchmal 3, oft auch 14 Tage dauerten. Es wurde dort

über verschiedene Themen referiert, die dann gesammelt 1865 in den „Transactions of the Tonic Sol-fa School" veröffentlicht wurden. Der berühmte Chorwettbewerb in Paris 1867, zu dem ein gemischter Tonic Sol-fa Chor herübergefahren war, bedeutete ein neues Ruhmesblatt in der Geschichte der Erfolge der Tonic Sol-fa Methode. Der Tonic Sol-fa Chor errang den größten Beifall, doch konnte er nicht den ersten Preis erhalten, weil nur Männerchöre zum Wettbewerb zugelassen waren. Um ihre außerordentlich guten Leistungen anzuerkennen, erhielten sie einen „Preis der Gleichheit" und mußten am nächsten Tag vor dem Kaiser und der Kaiserin singen.

Das Jahr 1867 rief auch den „Composition Club" ins Leben, der es sich angelegen sein ließ, die Tonic Sol-fa Chöre mit Musik zu versorgen.

Die Zahl derjenigen, die die höchsten Prüfungen bestanden hatten, war 1868 auf hundert gestiegen. Um auch sie noch zu fördern, beschloß Curwen, 1869 ein „Tonic Sol-fa College" zu gründen.

In diesem Jahr begann der Kampf um die staatliche Anerkennung in den Schulen. 1867 war ein Entwurf die Erziehung in Schulen betreffend herausgekommen, in dem der Staat bereit war, Geldmittel für „extra-subjects", wozu die Musik gehörte, zur Verfügung zu stellen. In England wurden die Geldmittel für einzelne Fächer bewilligt, jedoch nur unter der Voraussetzung, daß in den Fächern auch etwas geleistet wurde: „paying by results" (Zahlen nach Resultaten). Deshalb wurden die Schulen von Inspektoren besichtigt, die berichten mußten, ob genügend Erfolge vorlagen, und dann wurde das Geld für das nächste Jahr bewilligt. 1869 hatte nur e i n e Schule diesen Erfolg errungen. Jetzt war es an der Zeit, den entscheidenden Schritt für die Sicherung und Anerkennung der Tonic Sol-fa Methode zu tun. Sie war zwar in viele Schulen gedrungen, war aber nicht offiziell anerkannt. Curwen verfaßte vom „Tonic Sol-fa College" aus eine Denkschrift über die Erfolge der Tonic Sol-fa Methode, die im einzelnen nachwies, daß der Unterricht darin gleichwertig sei mit systematischem Musikunterricht in der Notenschrift. 16 000 Seiten seien bereits in der neuen Notation erschienen. Diese Denkschrift wurde durch den Vizepräsidenten W. E. Forster dem „Comittee of Council" mit der Bitte eingereicht, die Tonic Sol-fa Methode anzuerkennen. Die Antwort darauf lautete, daß die Tonic Sol-fa Methode unter denselben Bedingungen anerkannt würde wie die Notenschrift, d. h. gleichberechtigt mit der Notenschrift sei, aber auch allen Bedingungen unterworfen sei, die an die Notenschrift gestellt wurden, z. B. im „paying by results."

Allen Lehrern wurde 1872 ein „Modulator", die „Story of Tonic Sol-fa" und ein Unterrichtsbuch der Tonic Sol-fa Methode zugeschickt und eine große Versammlung einberufen, bei der John Evans mit seinen Schülern die Methode praktisch vorführte. 1871 hatten schon 43 Schulen die Bewilligung der Geldmittel des Staates erlangt: Jedoch schon das nächste Jahr brachte eine gewaltige Enttäuschung. Musik war von der Liste der Geldmittelbewilligungen gestrichen, weil keine Inspektoren da waren, die sie zu prüfen verstanden. Die Musik selbst war in Gefahr; Deputationen wurden zu Forster gesandt, erregte Debatten im Parlament geführt, bis Forster versprach, im nächsten Jahr Musikinspektoren einzusetzen. School Boards wurden in England und Schottland gegründet durch die Erziehungsgesetze, und 1872 wurde John Evans berufen, vom School Board aus die musikalische Erziehung zu überwachen. Er förderte nach Kräften die Tonic Sol-fa Methode in den Schulen. Mr. Forster setzte jedoch Mr. Hullah als Inspektor der Musik 1872 in Training Colleges ein, und nun

prallten die Gegensätze der beiden Methoden scharf aufeinander. Curwen wollte Hullah nicht anerkennen, weil er ihn als Gegner der Tonic Sol-fa Methode bereits kannte. Bei den Prüfungen, die Hullah abnahm, passierten ihm auch einige Irrtümer, so daß Curwen berechtigte Vorwürfe erheben konnte. Hullah hatte nämlich jetzt auch die Tonic Sol-fa Schüler zu prüfen, lehnte es aber ab, ihre Bücher zu benutzen. Er stellte sich selbst zu diesem Zweck Drucke in der neuen Notation her, deren Typ aber anders war und bei dem auch die Oktavzeichen nicht korrekt gesetzt waren. Das war natürlich ein Versehen, das aber von den Tonic Sol-fa Anhängern weidlich ausgenutzt wurde, um in der Oeffentlichkeit gegen Hullah zu eifern. Der „Tonic Sol-fa Reporter" dieser Zeit ist voll von Artikeln, Briefen, Reden Curwens und der gegnerischen Seite. Es würde keine Bedeutung haben, hier diese Dokumente des Kampfes einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen, denn sie haben ja hauptsächlich nur zeitlichen Wert und sind, wie alle Dokumente dieser Art, nicht immer sachlich. Die Verhältnisse hatten sich so zugespitzt, daß 1879 fünf Denkschriften dem „Education Departement" eingereicht wurden. Daraufhin wurde Hullah nach dem Festland geschickt, um zu erkunden, wie die Nationen, deren Ruf in Musik groß war, es mit dem Musikunterrichte in den Schulen hielten. Der Bericht ist ja durch Hermann Kretzschmar in seinen „Gesammelten Aufsätzen" in Deutschland bekannt. Nachdem der Kampf in England beim Wechsel der Regierung noch einmal von vorne anfing, wurde schließlich in dem neuen Code von 1881 der Zustand von 1869 wiederhergestellt: Tonic Sol-fa war anerkannt und gleichberechtigt mit der Notenschrift. Bald darauf wurde auch Hullah so krank, daß er seinen Posten als „Inspector" aufgab, Dr. Stainer erlangte seine Stelle. Ruhigere Verhältnisse traten ein, die Arbeit in den Schulen konnte nun ungehindert vonstatten gehen.

Während dieser Jahre des Kampfes ließ John Curwen die Arbeit in der Methode nicht ruhen. 1872 veröffentlichte er den „Standard Course" und „Studies in mental effects", 1874 „Musical Statics", 1875 „Teacher's Manual" und 1879 „Musical Theory." Dadurch trug er ganz wesentlich dazu bei, die Methode zu befestigen und in ihrer Ganzheit der Oeffentlichkeit darzubieten. Das „Teacher's Manual" besitzt nicht nur historischen Wert. Es hat viele Neuauflagen erlebt und wird auch heute noch von Tonic Sol-fa Lehrern gekauft.

Curwen aber lag das „Tonic Sol-fa College" am Herzen; es sollte sich zu einem Organ auswachsen, das die Fragen der musikalischen Erziehung von sich aus behandelte und förderte. 1875 wurde es als Gesellschaft eingetragen, und fortan war es das Ziel Curwen's, für die Zwecke des „Tonic Sol-fa College" ein Gebäude zu errichten. Vorläufig fehlten aber noch sämtliche Mittel. Eine neue Propagandatätigkeit setzte ein. Curwen selbst unternahm noch Vortragsreisen zum Besten des „Tonic Sol-fa College". — Die Crystal Palace Konzerte der Tonic Sol-fa Gesellschaft fanden nach wie vor jährlich statt. Diesem Beispiele folgend waren andere Gesellschaften entstanden, die Tonic Sol-fa Konzerte gaben. Der Zweck der Tonic Sol-fa Gesellschaft war deshalb als erfüllt zu betrachten, weil nun so viele andere Gesellschaften durch ihre Chöre den volkstümlichen Gebrauch dieses Systems bewiesen. Sie wurde 1876 aufgelöst, denn das „Tonic Sol-fa College" hatte ja die erzieherischen Aufgaben übernommen, so daß nichts mehr für die Tonic Sol-fa Gesellschaft übrig blieb. Seit 1876 finden jährlich vom „Tonic Sol-fa College" aus Ferienkurse statt, die in die Methode einführen sollten und von praktischen Unterrichtsvorführungen begleitet sind. Bis in die heutige Zeit hat sich diese Einrichtung erhalten. Auf einem Vortrag 1875 machte

Dr. Stainer den Vorschlag, die Stimmen bei Gesangswerken in Sol-fa Notation über den instrumentalen Teil zu drucken. Die Tonic Sol-fa Notation war tatsächlich bereits so anerkannt, daß auch das in der Folgezeit geschah. Man erlangt auch heute noch viele englische Liederbücher nur in dieser doppelten Notationsweise; d. h. über das Notensystem ist die Sol-fa Notation für die Singstimme gedruckt. Ein großer Exeter Hall Treffen wurde 1878 zu Gunsten des „Tonic Sol-fa College" abgehalten. Am 14. Mai 1879 konnte John Curwen den Grundstein legen, und am 5. Juli wurde das College eröffnet. Die Sommerkurse fanden schon in den neuen Räumen statt. 1880 starb John Curwen; sein Sohn John Spencer Curwen übernahm auf Beschluß des „Tonic Sol-fa College" die Präsidentenschaft und widmete sich weiter der Ausbreitung der Methode und ihrer Interessen. Er übernahm von seinem Vater einen festgefügten Bau, für dessen Pflege und Erhaltung er nur zu sorgen hatte.

7) Verbreitung der Methode außerhalb Großbritanniens.

Die Methode breitete sich aber nicht nur in England, Schottland, Irland aus, sondern sie drang durch Missionare in alle Teile der Erde, so nach: Madagaskar, Hongkong, Kap Kolonie, Beyrout, Mount Lebanon, Fiji, Südafrika, Bombay, Calcutta, Barbadoes, St. Helena, Norfolk-Inseln, Spanien, Burmah, Chile und China.

Auch nach Deutschland kam die Methode. Wahrscheinlich hatte Agnes Hundoegger, die in Hannover wirkte, von ihr bekannten Physikern über Helmholtz, dessen Aufenthalt in England (1863) und dessen Berichte über die Tonic Sol-fa Methode gehört. 1896 nahm sie an einem vierwöchentlichen Kursus in England teil, 1897 übertrug sie die Methode ins Deutsche. Sie übernahm die Tonic Sol-fa Methode in ihrer Ganzheit, nur statt der rhythmischen Darstellung Curwens gebrauchte sie diejenige der Methode Paris-Galin-Chevé. Heute vertritt der Tonika-Do-Bund (gegründet 1909) unter Vorsitz von Kantor Stier-Dresden die Interessen der Methode, deren Ausbreitung hier nicht näher behandelt werden soll.

Die Tabellen auf S. 80 und 81 sollen noch einmal in aller Kürze eine Uebersicht über die Ausbreitung der Methode in England und die erschienenen Bücher geben.

Tabelle IV.

Ausbreitung der Methode.

1841 Sonntagsschulkonferenz Hull. Vorträge, Lektionen.
1843 Abendkurse in Reading. Home and Colonial School gebraucht die Methode.
1848 Vortrag vor dem „Congregational Board of Education" und in Crosby Hall.
1850 Erste Versammlung mit Tonic Sol-fa Anhängern.
1851 Die Zeitschrift „Tonic Sol-fa Reporter" begonnen.
1852 Zweite Versammlung der Tonic Sol-fa Anhänger.
1853 Tonic Sol-fa Gesellschaft gegründet. 2000 Anhänger der Methode.
1854 Vortrag Curwen's anläßlich der Kunstausstellung St. Martin's Hall.
1855 Soirée zu Ehren der Ann Glover.
1856 20 000 Anhänger.
1857 Konzert der 3000 Kinder im Crystal Palace.
1858 65 000 Anhänger.
1859 Das Prüfungssystem ausgearbeitet.
1860 1. Chorwettbewerb im Crystal Palace.

1861 2. Chorwettbewerb im Crystal Palace.
1862 3. Chorwettbewerb im Crystal Palace, 141 000 Anhänger.
1863 „Tonic Sol-fa School". 186 000 Anhänger. Tonic Sol-fa Druckerei Plaistow.
1865 Konzert im Crystal Palace.
1867 Chorwettbewerb in Paris. Vorträge in Glasgow in Harmonielehre. Tonic Sol-fa Kompositionsklub.
1869 „Tonic Sol-fa College". Anerkennung der Tonic Sol-fa Notation. Gleichberechtigung mit Notenschrift in der Schule.
1871 Erstes Konzert, Crystal Palace, bei dem alle Mitwirkenden eine Tonic Sol-fa Prüfung abgelegt haben.
1872 London School Board nimmt die Methode an (Evans Inspektor). 315 000 Anhänger. Große Konferenz der Lehrer durch Propaganda einberufen.
1875 „Tonic Sol-fa College", eingetragene Gesellschaft.
1876 Tonic Sol-fa Gesellschaft aufgelöst.
Die jährlichen Ferienkurse zur Verbreitung der Methode begonnen.
1880 Deputation bittet das Education Departement um Anerkennung der Methode wie 1869.
1881 Anerkennung im neuen Code gewährt.
1891 2½ Millionen Kinder singen nach Tonic Sol-fa in „Elementary Schools."

Tabelle V.

Herausgabe von Büchern und Aufsätzen.

1840 „Nelly Vanner".
1841 „The Child's own hymn book".
„The little tune book harmonized".
1842 Aufsätze im „Independent Magazine."
1843 „Singing for Schools and Congregations".
1848 „Grammar of Vocal Music",
„School Course",
„Pupil's Manual".
1849/50 People's Service of Song.
1851 Zeitschrift „Tonic Sol-fa Reporter" begonnen.
1852 „Cassell's Popular Educator".
1854 „An Account of Tonic Sol-fa."
1855 Rombergs Glocke.
1856 „Scottish Psalmody".
1857 „Händel Messias".
1858 „Standard Course".
1859 „Sabbath Hymn and Tune book".
1861 „How to observe Harmony".
„Songs and Tunes for Education".
1865 „Transactions of the Tonic Sol-fa School".
1868 „Church Choralist".
1872 „Studies in mental effect".
„Standard Course" neu.
1874 „Musical Statics".
1875 „Teacher's Manual".
1879 „Musical Theory".

C. Schlußgedanken über Ann Glover's und John Curwen's Bedeutung.

Betrachten wir noch einmal die Tonic Sol-fa Methode rückblickend, so muß beiden Pädagogen, die an ihrem Werden beteiligt sind, Bedeutung zuerkannt werden.

John Curwen ist derjenige, der sein Leben lang für die Ausbreitung der Methode gewirkt hat. Jetzt, nach der Betrachtung des inneren Werdens und der äußeren Ausbreitung der Methode, können wir sein Verdienst besser abgrenzen und würdigen. Das Hauptgewicht ist dabei auf seine organisatorischen Fähigkeiten zu legen. Am besten tritt sein Wesen heraus, wenn man ihn mit Ann Glover vergleicht, jener stillen und doch so tief veranlagten Persönlichkeit, die aus sich heraus durch Experimente gefundene und im Unterricht erprobte Gedanken zu einem System formte, um die Musik in den Dienst der religiösen und nationalen Erziehung zu stellen. Ihre tiefe Religiosität unterstützte ihr Vorgehen. Dagegen John Curwen! Man kann bei ihm kaum von eigenen pädagogischen Erfindungen sprechen. Was er an neuen Dingen in die Methode hereinbrachte, hatte er schon irgendwo anders gelesen, bezw. gesehen, zur Erweiterung der Methode für richtig erkannt und ihr schließlich hinzugefügt. Von einem eigenen Finden, von neuen grundstürzenden Gedanken kann bei ihm nicht die Rede sein. Was er im Anfang änderte, das war tatsächlich nur das äußere Gewand, die Idee blieb bestehen. Der Beweggrund zu dieser Aenderung ist auch in rein praktischen Ueberlegungen zu suchen: Die Notation für die Verbreitung geeigneter zu machen. Auch Ann Glover sieht hierin seine Hauptfähigkeit. In einem Brief vom 11. Oktober 1864 kommt das zum Ausdruck:

„I hope that the letter to you which I posted yesterday has very opportunely crossed that which I received from you this morning.

I cannot flatly contradict the content of yours, for I do think you have not acted quite generously in stating publicly (in contradiction to my private opinion) that your modification of my notation is an improvement upon the original. But this is a subject on which I am unwilling to dwell; what I should now delight to see is that your skill in promulgating a system, and Mr. Waite's[84]) learned powers of investigation, and my long experience and still longer consideration, should co-operate in presenting to the rising generation a notation of music as near perfection as human beings can produce."

Hieraus geht deutlich hervor, daß auch Ann Glover der Ueberzeugung ist, daß John Curwen's Fähigkeiten in der Hauptsache auf organisatorischem Gebiet lägen. Noch etwas anderes fällt aber in diesem Brief auf. Ann Glover ist nicht damit einverstanden, daß John Curwen ihre Notation geändert hat. Das geht auch deutlich aus einigen andern Briefen Ann Glover's hervor, so z. B. in dem Brief vom 5. Oktober 1842 (Memorials S. 51). Sie hat deshalb auch ihre Notation beibehalten und die Curwen's nicht angenommen. Noch in einem andern Punkt stimmt sie mit Curwen nicht überein: In der Theorie des „mental effect". Am 5. Dezember 1864 schreibt sie darüber einen Brief an Curwen. („Memorials" S. 59). Sie gibt zu, daß sie über die „honours which his lively imagination has bestowed upon fah and his associates in the diatonic scale" (Ehren, die seine lebhafte Phantasie fah und den andern Tönen der Tonleiter zuteil werden ließ) gelacht hätte. Damit wolle sie aber Tonic Sol-fa nicht verachten.

An anderer Stelle ist sie wieder begeistert über Curwen's Erfolge und be-

[84]) Betreffs Waite vergl. S. 45.

wundert seine Geschicklichkeit, die Methode bekannt zu machen. In Anbetracht dessen, daß er ihren Lieblingsplan, den sie schon als Kind hegte, mit so viel Sorgfalt weiter entwickelt und ihn so zur Blüte gebracht hätte, vergibt sie ihm, daß er ihn etwas beschnitten hat (Memorials S. 53).

Zwar war sie zunächst nicht ganz mit den Aenderungen einverstanden, gab sich aber angesichts der Erfolge der Methode unter Curwen's Führung zufrieden und freute sich, daß ihre Arbeit nicht umsonst war. Nach dem Abend 1855, der ihr zu Ehren gegeben wurde, schrieb sie:

„It seems to me as if I had been permitted to look down from your platform upon a beautiful land of promise. Some time ago I felt depressed in spirit lest the fruit of years of toil should wither away, but, looking on your field of labour, I take courage".

Sie sieht in Curwen den Fortsetzer ihrer Gedanken, dessen Arbeit auf diesem Gebiet ihr neue Hoffnung für die Ausbreitung ihres Lieblingsplanes gibt. Daß sie über die Eigenschaften, die Curwen den Tönen beilegt, lachte, zeigt ihren gesunden pädagogischen Sinn. Sie hat nicht über die Dinge geredet, sondern, ohne daß sie sich darüber klar war, dieselbe Sache erfühlt und in ihrem Unterricht angewandt. Curwen ist mehr der Theoretiker, der die Probleme zu klären versucht, Ann Glover die praktische Pädagogin, die das Richtige zu finden und anzuwenden weiß. Curwen ist dabei aber nicht ein Fachmusiker, der vielleicht in der Konzertlaufbahn nicht die erhofften Erfolge hatte und deshalb zum Musikpädagogen werden mußte! Ihn interessierte das allgemein Menschliche viel mehr, ihm lag auch gar nichts daran, „ein Musiker" genannt zu werden. Bezeichnend für seine Einstellung ist, daß er erst sehr spät in die Oper ging und auch dann keinen Gefallen an dieser Art der Kunstmusik fand. Ihm war die Verbindung mit der Volksmusik nicht verloren gegangen. Er wußte von sich aus, was dem Volke nötig war, wenn es zum Musizieren geführt werden sollte, und deshalb konnte er die entsprechende Methode aus den vielen andern, die er studierte, herausfinden: die Methode Ann Glover. Dadurch, daß er nicht Musiker war, ging er ganz unbefangen, ohne sachliche Vorkenntnisse, an die Dinge vom pädagogischen Standpunkt heran und fand eine Methode für das Volk. Hullah, der auf der Akademie London ausgebildete Musiker, hatte etwa zur selben Zeit den Auftrag von der Regierung erhalten, die beste Methode für den Gesangunterricht in Volksschulen auszusuchen. Der Fachmusiker wählte die absolute Methode Wilhems (Frankreich).

Wie Curwen über die höheren Ziele seiner Pädagogik dachte, hat er selbst an einer Stelle zusammengefaßt („Teacher's Manual" S. 386).

„I have only one promise to make to you; — Those who have known me longest have found me ever ready to adopt improvements, have sometimes been a little annoyed by my doing so, — well I promise you that whenever a better method of teaching the people of England to sing is discovered than that which I got from Miss Glover, I will adopt it. It will not only be my pleasure but my interest to do so. My brother-in-law, who had a Cotton factory, long ago taught me that it always answered to use the best machinery. When a better loom was invented he turned the old ones out and installed the new. I should never have won your fellowship in labour — the personal affection, which you show to-day — if the Tonic Sol-fa method merely or the sale of Tonic Sol-fa books had been my object in life. My object is to make the people of this country and their children sing, and to make them sing for noble ends."

So sprach John Curwen auf einem Vortrag 1875. Sein Ziel war nicht die Tonic Sol-fa Methode und das Verkaufen von Tonic Sol-fa Büchern! Die Tonic Sol-fa Methode war ihm nur ein Mittel zur Erreichung eines höheren Ziels, ein Mittel, das er entschlossen war fallen zu lassen, sobald es ein besseres gäbe, das ihm schneller zu dem Ziel, das Volk zum Gesang zu führen, verhälfe. In diesem Sinn hat er in Wort und Schrift sein Leben lang gewirkt.

So sind Ann Glover, die Begründerin, und John Curwen, der Organisator, in weitestem Sinne für die Musikerziehung von Bedeutung geworden. Nur dadurch, daß eine glückliche Zusammenarbeit dieser beiden Pädagogen mit ihrem Stab von Mitarbeitern in gegenseitiger Ergänzung möglich war, ist die Methode entstanden, die das Volk zum Singen führte und die nicht nur in England, sondern nahezu in der ganzen Welt verbreitet ist. Die Bedeutung dieser beiden Pädagogen sei in den folgenden Leitsätzen zusammengefaßt:

Leitsätze: Ann Glover.

1. Auf Anschauungen und methodische Hilfsmittel der Ann Glover geht Wesentliches aus der neuzeitlichen deutschen Musikerziehung zurück.
2. Ann Glover kam durch praktische Versuche — also ohne historische oder fachtheoretische Voreingenommenheit belastet zu sein — auf Probleme der musikalischen Volkserziehung.
3. Ann Glovers natürlicher psychologischer Sinn führte sie zu einer schlichten, richtigen Lösung der Probleme.
4. Das Ergebnis ist ein relatives Verfahren beim Musikunterricht; dabei werden Tonsilben als sensomotorische Symbole benutzt.
5. Die Nachprüfung der Lösung dieser Probleme mit den Mitteln der modernen Psychologie erweist die Richtigkeit der Lösung; denn die Charakteristik der einzelnen Töne innerhalb der Durreihe, worauf die relative Methode des Treffens beruht, ist durch den Begriff des Wirkungsakzentes geklärt. (Siehe Teil 2).
6. Ann Glover hat auch das Problem der Volksnotenschrift erkannt und auf einfache Art gelöst, insofern sie die Anfangsbuchstaben ihrer Singsilben als Schriftzeichen benutzt.
7. Ann Glover ist nicht nur im engen Sinne Musikpädagogin; denn alles Musikalisch-Fachliche hat sie nur in geringem Maße interessiert. Sie ist Pädagogin im allgemeinen Sinne; das beweist ihr Kulturbewußtsein. Sie sieht das Ziel ihrer Musikerziehung nicht in der musikalischen Fertigkeit an sich. Ihre Methode ist ihr vielmehr ein Hilfsmittel zum Zweck der allgemeinen Menschenbildung, im besonderen der religiösen Erziehung. So ist bei ihr eine neuzeitliche Forderung der Musikerziehung, die der Lebensverbundenheit, erfüllt.

Leitsätze: John Curwen.

I. Der Ausbau und die Ausbreitung der Methode erfolgten durch John Curwen, der ihr seine Lebensarbeit widmete.

II. Die bisherige vielfach vertretene Auffassung, die Curwen als Erfinder der Methode oder wenigstens einzelner ihrer Teilgebiete hinstellt, erweist sich als unhaltbar.

III. Curwens Bedeutung liegt

1) in seiner pädagogischen Fähigkeit, die ihn zur richtigen Beurteilung der musikpädagogischen Maßnahmen und Hilfsmittel befähigte.

2) in seiner organisatorischen Begabung, die geeigneten Helfer zu finden und in rechter Weise heranzuziehen. (Die Erfindung der Handzeichen ist dem bisher unbekannten Pädagogen John Evans zuzuschreiben).
3) in seiner schriftstellerischen Eignung, die es ihm ermöglichte, durch die Schrift für die Methode erfolgreich zu werben.

IV. John Curwen gleicht hinsichtlich seines Kulturbewußtseins der Erfinderin der Methode. Wie Ann Glover, vertritt er nicht die Methode um ihrer selbst willen. Die Musik ist ihm vielmehr ein Mittel zur Menschenbildung und zur religiösen Erziehung.

Zweiter Teil.

A. Psychologische Klärung des Grundgedankens der Tonic Sol-fa Methode.

Nachdem die geschichtlichen Tatsachen dargestellt sind, soll hier versucht werden, eine Klärung der psychologischen Fragen der Methode herbeizuführen.

In den nachfolgenden Ausführungen wird immer der Nachdruck auf den Grundgedanken der Ann Glover gelegt. Er ist es, der siegreich alles überdauern konnte und sich bis in unsere Zeit hinein gehalten hat. Es hätte aber die Methode nie diese Ausbreitung erfahren können, wenn der Gedanke der Ann Glover nicht naturgemäß, d. h. psychologisch richtig gewesen wäre.

1) Die Solmisationssilben in absoluter und relativer Anwendung.

Der Grundgedanke der Ann Glover äußert sich in dem relativen Gebrauch der Solmisationssilben und beim späteren Ausbau der Methode in der Theorie des „mental effect" und vor allem in den Handzeichen. Zunächst sei der Gedanke verfolgt, wie er in den Silben zum Ausdruck kommt. Rein praktisch bedeutet das folgendes: Die Silben do, re, mi, fa, so, la, ti, do werden zur Bezeichnung der Töne der Durtonleiter gebraucht. Zwei Wege sind dabei möglich. Gebraucht man die Silben in absolutem Sinne, dann bezeichnet man durch sie die sogenannten Stammtöne. Dann würde der Ton C den Namen do, D den Namen re, E den Namen mi usf. ein für alle Male haben. Statt der Buchstaben C, D, E, F, G usw. sind also nur andere Namen do, re, me, fa, sol eingeführt worden. Will man dann in G-dur singen, so heißt der Grundton nicht do, sondern sol, denn sol steht für G, und die Tonleiter hieße dann sol, la, ti, do, re, mi usw. Für den siebenten Ton, Fis, ist in der Silbenreihe kein Name vorhanden, denn fa bedeutet F, und, wollte man konsequent sein, müßte man eine neue Silbe einführen. Dieser Weg wurde von John Hullah[1]), dem Musikpädagogen, der unter dem Schutze der Regierung 1840 das System Wilhem in England einführte, beschritten. Ann Glover aber benutzte die Silben als Stufenbezeichnungen innerhalb der Durtonleiter. Der Grundton einer Durtonleiter heißt demzufolge immer do, die Terz der Tonleiter immer me, die Quinte soh usw., ganz gleich, ob die Tonleiter der absoluten Tonhöhe nach einmal hoch, das andere Mal tief liegt. Jede Tonleiter hat den gleichen Aufbau, und es genügt, wenn man die

[1]) Das System Hullah ist eingehend dargestellt in meiner Arbeit „John Pyke Hullah als Musikerzieher" 1931.

Stufen dieses Aufbaues bezeichnet; die Silbenreihe ist daher für jede Tonleiter immer gleich do, re, me, fa usw., selbst wenn die Tonleiter noch so viele schwarze Tasten benutzt oder im Notenbild so und so viele Vorzeichnungen zeigt. Jede absolute Tonhöhe kann einmal do heißen, die Bezeichnung ist nicht auf einen bestimmten Ton festgelegt. Wird die Silbenreihe in der letztbeschriebenen Weise benutzt, so nennt man das eine relative Bezeichnungsweise und die Methode, die das Treffen der Töne darnach aufbaut, eine relative Methode.

Was liegt dieser relativen Methode des Treffens zugrunde? Welch einen Vorzug hat sie vor dem Treffen nach Bezeichnungen für absolute Tonhöhen? Hiermit sind die Probleme umschrieben, deren Lösung durch die Untersuchung des folgenden Teiles dieser Arbeit versucht werden soll.

Oft sind diese beiden Methoden in der Praxis angewandt worden. In England haben wir zu gleicher Zeit zwei Vertreter der Musikerziehung, der eine, Hullah, wendet das absolute Prinzip an, und Curwen das Prinzip der Ann Glover, das relative. Auch heute noch geht es in den Methoden darum, welches Prinzip das richtige sei. Man hat wohl von den verschiedensten Seiten versucht, eine Klärung dieser beiden Methoden, die in Deutschland durch Eitz und „Tonika-Do" vertreten sind, zu geben, ohne den wesentlichen psychologischen Unterschied je getroffen zu haben. Wie notwendig solch eine Darstellung ist, beweist die musikpädagogische Literatur[2]). Es soll in dieser Arbeit nun eine wissenschaftliche Begründung aus dem Gebiet der Psychologie versucht werden durch rein theoretische Erörterungen, gestützt und belegt durch Beobachtungen aus der Unterrichtspraxis.

2) Der Wirkungsakzent nach F. E. O. Schultze.

Um diese Dinge einwandfrei klären zu können, benutze ich den Begriff des Wirkungsakzentes, wie ihn F. E. O. Schultze in die Terminologie der Psychologie eingeführt hat. Zunächst möchte ich, um mit diesem Begriff arbeiten zu

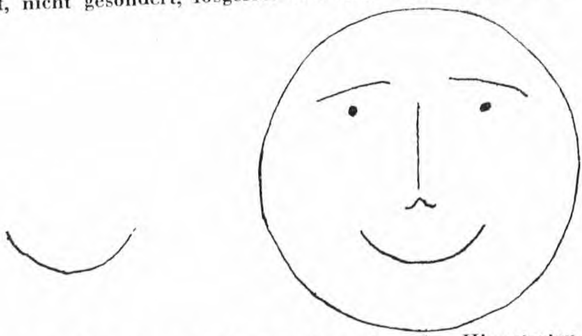
---

[2]) Trotz der Anregungen nach Vertiefung der Didaktik des Musikunterrichts, die in neuerer Zeit von einigen führenden Musikpädagogen ausging, sind immer noch beispiellose Oberflächlichkeiten in Unterrichtsanleitungen möglich. Man sollte meinen, daß in unsern Tagen solche Musiklehrer, die sich veranlaßt fühlen, Unterrichtsanleitungen zu verfassen, wenigstens mit den Grundbegriffen der Psychologie vertraut sein müßten. Demgegenüber befindet sich in einer solchen Anleitung, die sich „Arbeitsprinzip im Schulmusikunterricht" nennt und im Jahre 1929 als „zweite erweiterte und veränderte Auflage" in einem sehr bekannten westdeutschen Reiseverlag erschienen ist (Verf. E. Dahlke), eine Anwendung gewisser psychologischer Begriffe, die zum Lächeln reizt. Es handelt sich offensichtlich um die Erscheinung des „mental effect", die „psychologisch" behandelt wird. Es heißt z. B. auf S. 34: „Wir geben den Dreiklangstönen Bewußtseinsinhalte, um den Schülern das Treffen zu erleichtern." Einige Zeilen vorher heißt es: „Den Anfang des Chorals benutzten wir, um auch der 5. Stufe einen Bewußtseinsinhalt zu geben." Hört ihr Herren! Das dieser Stufe Eigene ist das Ritterliche, Festliche. Wir nennen daher den Ton der 5. Stufe den „Herrenton". In ähnlicher Weise wird der Begriff „Bewußtseinsinhalt" auch sonst in dem Buch verwendet, z. B. auf S. 31 u. 39. Ist es nicht aufs tiefste bedauerlich, daß in der deutschen Musikerziehung Menschen auftreten, die psychologische Termini verwenden, deren Bedeutung sie nicht verstehen?

können, ihn hier erläutern, so wie ihn Prof. Schultze[3]) aufgefaßt wissen will.

F. E. O. Schultze geht von einem Beispiel aus. Er läßt zunächst einen Halbkreis betrachten und setzt diesen dann in eine Umgebung.

Die Frage ist, was ist im Bewußtsein beim Anschauen der beiden Figuren gegeben? Obgleich es dieselbe Linie ist, die wir beide Male sehen, wirkt sie doch verschieden. Das erste Mal wirkt sie als geometrische Linie, das zweite Mal erscheint sie deutlich als lächelnder Mund. Der rein sinnliche Eindruck von ein und demselben Gegenstand ist nicht immer der gleiche, es kommt auf seine Umgebung an. Das Eigentümliche dieser Bewußtseinserscheinung ist, daß dieses Mehr, das beim zweiten Mal uns unmittelbar durch Anschauen des Bildes gegeben ist, nicht gesondert, losgelöst von dem Gegenstand vorgestellt werden



kann. Es ist an den Gegenstand gebunden, aber das Hinzutreten von diesem „Etwas" liegt nicht an dem Gegenstand selbst, denn der Gegenstand verändert sich nicht, weder im ganzen noch in seinen Teilen. Es scheint uns nur so, als ob eine Veränderung eingetreten sei, denn das Erscheinungsplus sehen wir in die Gegenstandsseite hinein, es ist für uns im phänomenalen Außenraum lokalisiert. Da der Gegenstand unverändert blieb, muß dieses Mehr dadurch entstanden sein, daß er in eine Umgebung gesetzt wurde. Die Umgebung wirkt so, daß es sich wie ein Etwas, wie ein Weicherwerden der Linie, wie ein Nebel auf den Gegenstand legt: der Mund lächelt. So kann man zusammenfassend sagen: W i r k u n g s a k z e n t e (so soll dieses Mehr genannt werden) s i n d v o n u n m i t t e l b a r e r, a n s c h a u l i c h e r u n d u n s e l b s t ä n d i g e r G e g e b e n h e i t.

Unmittelbar sind sie, denn sie sind unmittelbar durch Anschauen des Gegenstandes gegeben. Anschaulich sind sie, denn es ist nicht so, daß dieser Eindruck etwa gewußt oder gedacht wird; denn das Denken des Eindrucks wäre etwas ganz anderes, es wäre nicht der Wirkungsakzent selbst. Der Bewußtseinsinhalt ist also kein Gedanke, wenn es sich um den Wirkungsakzent handelt. Gedanken als Bewußtseinsinhalte wären auch nicht anschaulich. Der Wirkungsakzent, in seinem Charakter als unmittelbar und anschaulich gegeben, ist vielmehr den Erscheinungen zuzurechnen, wobei Erscheinung die Zusammenfassung

[3]) F. E. O. Schultze „Einige Hauptgesichtspunkte der Beschreibung in der Elementarpsychologie". „Archiv für die gesamte Psychologie" Bd. VIII. H. 3, 4.
I. Erscheinungen und Gedanken (1906).
II. Wirkungsakzente sind anschauliche, unselbständige Bewußtseinsinhalte (1906).

von Empfindungen und Gefühlen bedeutet, die anschaulich im Bewußtsein sind, im Gegensatz zu der zweiten Gruppe von Bewußtseinsinhalten, der Klasse der Bewußtheiten oder Gedanken.

Als nächstes muß uns die Frage beschäftigen: Ist die Umgebung wirklich das Entscheidende, das einzig Ausschlaggebende für das Auftreten des Wirkungsakzentes oder spielen noch andere Faktoren mit? Worauf beruht es, daß die Wirkungsakzente zustande kommen? Die Linie, die uns als lächelnder Mund erscheint, kann doch auch ohne das Lächeln vorgestellt werden! Psychologisch gesprochen ist das Auftreten des Wirkungsakzentes von früheren Erlebnissen abhängig, die in uns anschaulich gegeben sein müssen: Wir müssen schon von früher her das Lächeln des Mundes kennen, wir müssen es schon so und soviele Male erlebt haben, um die Linie hier als lächelnden Mund auffassen zu können. Das Lächeln muß uns bekannt sein, damit der Wirkungsakzent hier auftreten kann. Um es mit den Worten F. E. O. Schultzes auszudrücken, es handelt sich hierbei um eine „mit dem Wirkungsakzent der Bekanntheitsqualität behaftete Erscheinung."

3) Der Wirkungsakzent bei der relativen Methode des Treffens.

Mit ähnlichen Vorgängen haben wir es in der Musik zu tun. Gehe ich nun analog der Behandlung des Wirkungsakzentes bei F. E. O. Schultze vor, dann muß ich zunächst einen einzelnen Ton einer näheren Betrachtung unterziehen. Ein einzelner Ton, losgelöst von jeglichem Tonzusammenhang, soll erklingen, z. B. h. Was ist dann am Bewußtsein vorhanden? Der Ton wird nicht so aufgenommen, daß man sagen kann, das ist der Ton h. Ich spreche hier vom durchschnittlichen Mitteleuropäer und möchte das absolute Tonbewußtsein[4]) außer Acht lassen, das bei manchen Menschen auftreten kann. Helmholtz[5]) wies darauf hin, daß das absolute Hören eine Sonderbegabung sei und für das Hören eines Durchschnittsmenschen nicht in Betracht komme. Der Einzelton ist mir dann hier in entsprechender Weise gegeben, so wie im ersten Beispiel die isolierte Linie. Nehmen wir einmal rein theoretisch an, daß wir nun einen zweiten Toneindruck erhalten von ein und demselben Ton, den wir jetzt aber in eine Umgebung setzen. Diese Umgebung soll eine Tonalität sein, in der der Ton h enthalten ist, also z. B. C-dur. Um die Tonalität in uns zu erzeugen, müssen entsprechende Töne gespielt werden. Das kann einfach dadurch geschehen, daß der C-dur-Akkord gespielt wird. Wirksamer wäre es allerdings, ein kurzes Lied oder ein Stück eines Liedes in C-dur zu spielen und darnach das h anzuschlagen. Was ist dann im Bewußtsein? Vergleicht man die beiden Toneindrücke, den isolierten Ton und den in eine Tonart hineingestellten Ton, dann ist hier ein deutliches Mehr, das mir anschaulich gegeben ist und sich etwa durch die Worte charakterisieren läßt „der Ton will nach einem andern hin." Würde man aufgefordert, nun etwa zu singen, wohin der Ton will, würde man sicher h-c singen, eine Tatsache, die man oft in der Schule beobachten kann, wenn man bei einer Uebung auf der Septime einer Tonart stehen bleibt. Worum handelt es sich nun bei dieser Erscheinung? Der Ton hat beim zweiten Mal etwas an sich, was vorher nicht da war. Es handelt sich wieder nicht darum, daß etwas gedacht wird, sondern um einen anschaulichen Bewußtseinsinhalt. Wir haben einem Gefühle

[4]) Genauere Darlegungen hierüber bei Otto Abraham „Das absolute Tonbewußtsein" S.J.M.G. III (1901) S. 1.

[5]) „Die Lehre von den Tonempfindungen" 1877.

gleich etwas in uns, das eine bestimmte Wirkungstendenz, Richtung hat; wir sagen, der Ton strebt nach einem andern hin. Das Neue ist demnach nicht in uns lokalisiert zu denken, wir sagen und wir spüren: Der Ton will etwas. Der Ton wird hier zum Träger eines Geschehens, das Neue hören wir in ihn hinein, es wird als in den Tonzusammenhang projiziert empfunden. Nur macht sich hier in der Musik eins störend bemerkbar, was die Erkenntnis der Dinge erschwert und was im Optischen nicht so vorkommt. Haben wir es mit optischen Erscheinungen zu tun wie in der Malerei, dann können wir mehrere gleichzeitig auf uns wirken lassen. In der Musik kann es auch so sein, wenn wir an die Akkorde denken. Aber bei Kunstwerken, beim eigentlichen musikalischen Geschehen, handelt es sich immer um das Nacheinander von Tönen. Wir müssen daher schon das Sukzessive der Erscheinungen in Kauf nehmen als eine dem Akustischen oder der Musik anhaftende Eigentümlichkeit. Wollte man die hier vorliegenden Dinge nach den Kantschen Gesichtspunkten einordnen, der bei unserm Denken die beiden Grundformen des Räumlichen und Zeitlichen unterscheidet, so handelt es sich an dieser Stelle darum, das Zeitliche in räumlichen Symbolen sich verständlich zu machen. Die Erscheinungen des Wirkungsakzentes im Optischen, dem gleichzeitigen, sollen bei denen des Akustischen, der zeitlichen Aufeinanderfolge, erkannt werden. Die Erscheinung, der Ton an sich, ist in beiden Fällen unseres Versuches gleich (in der Tonhöhe), die Schwingungszahl hat keine Aenderung erfahren, aber im zweiten Teil war eine Veränderung durch die Umgebung geschaffen, die hier durch die Tonalität gegeben war. Der Ton wurde dazu in Beziehung gesetzt; nicht als ein Wissen, sondern unmittelbar und anschaulich wirkte sich der Ton in uns als Septime der Tonart aus. Das h in C-dur verlangte nach Auflösung nach dem C. Diese Erscheinung konnte deshalb zustande kommen, weil wir ja gewöhnt sind, Töne zueinander in Beziehung zu setzen. Durch die Umgebung, die Tonalität, in der sich der Ton ja auch sonst in Musikstücken befindet und die durch unsere europäische Musikauffassung, der die Dur-Tonleiter zu Grunde liegt, bedingt ist, stellte sich dieser eigentümliche Bewußtseinsinhalt unmittelbar, anschaulich und unselbständig ein. Er kann nicht losgelöst von dem Tonzusammenhang, an den er ja gebunden ist, auftreten. Auch hier handelt es sich daher um eine mit dem Wirkungsakzent der Bekanntheitsqualität behaftete Erscheinung. Ein Neger, der nie in Europa war und mit dem man diese Versuche machen würde, könnte nie beim zweiten Versuch diesen anschaulichen Bewußtseinsinhalt haben. Genau so wie man schon das Lächeln kennen mußte, um die Linie in dem Bilde als lächelnden Mund sehen zu können, so muß man das Aufeinanderfolgen der Oktave auf die Septime einer Tonart schon oft erlebt haben, es muß einem von früher her bekannt sein, allerdings nicht als das Wissen, daß auf die 7. Stufe einer Tonleiter die 8. in Halbtonentfernung folgen muß, sondern als ein unmittelbares Erlebnis. Dieser Wirkungsakzent der Bekanntheitsqualität spielt nun aber nicht nur beim Leiteton eine Rolle, sondern bei jedem andern Ton der Tonleiter auch. Bei der Septime macht sich das vielleicht nur am stärksten bemerkbar. Der Unterschied zwischen den beiden Toneindrücken ist folgender: Wird der Ton a gespielt, so kann dieses a, da es losgelöst von aller Tonalität erklingt, Terz in f dur sein, Quinte in d dur, Quarte in e dur, Sexte in c dur, Septime in b dur usw. Keine von diesen Möglichkeiten kann sich als Wirkungsakzent äußern, denn es ist ja keine bestimmende Umgebung da. Man könnte sagen, alle Möglichkeiten sind in ihm

enthalten, so oder so zu sein, sie heben sich aber gegenseitig auf; der Ton wirkt deshalb neutral.

Die Umgebung dagegen unterstreicht eine der Möglichkeiten, hebt nur eine heraus, sodaß der Ton so wirkt, als ob er ein Merkmal hätte. Auf diesen psychologischen Wirkungen beruht nun das Treffen in den beiden Methoden, der absoluten und der relativen. Sage ich z. B. bei der absoluten Behandlung der Solmisationssilben: Dieser Ton heißt la, dann wirkt sich genau das gleiche aus, wie es oben beschrieben wurde beim Anschlagen des Tones a. Alle die vielen Möglichkeiten, Terz, Quarte, Quinte, Septime zu sein, sind zwar vorhanden, es tritt aber keine hervor: la kann von re als Grundton aus gesehen Quinte der Tonart sein, von do aus gesehen Sexte, von fa aus gesehen Terz usw. Meine ich dagegen la als Tonsilbe im relativen Sinne, so ist mir damit gleich seine Umgebung gegeben und die Beziehung zum Grundton, denn la kann nur immer Sexte einer Tonart sein und in diesem bestimmten Sinne wirkt sich die Silbe aus, wenn sie relativ gemeint ist. Hier muß noch einmal betont werden, daß sich das nur auswirken kann auf Grund von Bekanntsein mit der Musik. Nur, wenn ich es einmal mit dem pädagogischen Begriff ausdrücken darf, auf Grund von Uebung kommen die Assoziationen zustande, die diese Erscheinung bewirken. Die Tonleiter oder die Tonalität ist in jedem Augenblick beim Treffen nach der relativen Methode die Umgebung für den gerade erklingenden Ton und verursacht bei genügender Uebung den für jede der 7 Stufen der Tonleiter eigenen Wirkungsakzent. Die Wirkungsakzente sind anschaulich in uns und bewirken, ohne daß der Verstand dabei mittätig ist, das Treffen von Tönen innerhalb der Tonleiter. Der Unterschied des relativen und absoluten Treffens liegt darin, daß bei dem relativen Gebrauch der Silben sich eine Erscheinung einstellt, die in der Auffassung der menschlichen Seele begründet liegt und die hier mit dem Begriff des Wirkungsakzentes geklärt ist, und daß diese Erscheinung beim absoluten Gebrauch der Silben fehlt.

4) Anwendung der relativen Methode im Unterricht.

Gerade im Unterricht macht sich diese Erscheinung sehr stark bemerkbar, vornehmlich beim Gebrauch der Handzeichen[6]). Die Begründung der Erscheinung durch den Wirkungsakzent gibt uns auch gleich die Art an, in der man sich diese Erscheinung bei dem relativen Gebrauch der Silben im Unterricht zunutze machen kann [7]). Man kann sie nicht rein verstandesmäßig verwenden wollen[7a]). Sobald man diese anschaulichen Bewußtseinsinhalte in den Verstand heraufholen würde und ihre Wirkung rein verstandesmäßig definieren wollte, dann würde man zwar Merkmale der einzelnen Töne erhalten, man irrt sich aber sehr, wenn man bei diesem rein theoretischen Vorgehen dasselbe

[6]) Richard Münnich: „Jale“ (Moritz Schauenburg, Lahr i. Baden) spricht über die „bedenkliche Affektenlehre“ und von den Handzeichen als den Symbolen einer solchen. Er schreibt u. a. „Die Curwenschen (!) Handzeichen wurden gelegentlich auch ohne Tonsilben und Lehrgang der Tonika-Do Methode“ angewendet, „freilich wohl stets mit geringem Erfolg“.

[7]) Vergl. hierzu W. Kühn: Deutsche Einheitstonnamen“ 1933 (Verlag der Musikerziehung Königsberg) S. 19 ff., der den Wert der Handzeichen aus eigener Erfahrung nachweist.

[7a]) Der Begriff Affektenlehre beweist, daß hier ein Mißverstehen der psychologischen Vorgänge beim tonalen Treffen vorliegt.

Resultat zu erreichen glaubt, wie vorher. Das herausgestellte Merkmal eines Tones, das gedanklich aufgefaßt wird, ist nicht dasselbe wie der Wirkungsakzent selbst und kann sich daher auch nie so auswirken wie der Wirkungsakzent. Wenn man daher einem Anfänger in der Musik sagt, dieser Ton hat das Bestreben, nach dem nächsten zu gehen, so sagt dem das gar nichts, denn der Gedanke, der ein unanschaulicher Bewußtseinsinhalt ist, also sozusagen ein Wissen darstellt, hat mit dem Ton, der doch auf einem anschaulichen Bewußtseinsinhalt beruht, nichts gemeinsam. Es muß erst das Erlebnis ausgelöst werden, und zwar nicht nur einmal, sondern sehr viele Male. Auf Grund dessen kann dieser Wirkungsakzent erst auftreten.

Hat sich dieses Erlebnis befestigt, so daß es bei jedem einzigen Ton der Tonleiter vorhanden ist, dann besitzt der Schüler Tonalitätsgefühl, wie man es für gewöhnlich zu bezeichnen pflegt. Das Einzige, was dem Anfänger dazu verhelfen kann, ist die Uebung. Wie das im einzelnen geschehen muß, ist nicht meine Aufgabe hier festzustellen. Das Reden über die Dinge hilft nichts, die Sache selbst muß an die Schüler herangebracht werden. Nur dann kann sich der Vorteil, den die relative Methode vor der absoluten hat, beim Treffen ganz auswirken. Es ist deshalb sehr schwer, diese Dinge experimentell nachzuweisen, denn Erwachsene sind schon zu sehr belastet mit Kenntnissen und sind nicht mehr unmittelbar genug. Der Unterricht in der Schule liefert genügend Beobachtungen, die für die Vorteile der relativen Methode vor der absoluten sprechen.

5) Schlußbetrachtung.

In diesem letzten Teil ist der Gedanke des Wirkungsakzentes herangezogen worden zur Klärung der psychologischen Vorgänge. Ob der Wirkungsakzent nun tatsächlich diese Allgemeingültigkeit beanspruchen darf, wird erst durch Experimente nachzuweisen sein [8]). Es ist vorläufig hier erst rein theoretisch der Weg gezeigt worden, auf dem sich eine solche experimentelle Arbeit bewegen müßte. Es wird sich dabei in allererster Linie um Erforschung der Bewußtseinsvorgänge handeln. Zu berücksichtigen wäre dabei die Frage, ob es sich speziell bei den Handzeichen um suggestive, kinästhetische, optische oder akustische Momente handelt, auf Grund derer ihre „Wirkung" zustande kommt.

[8]) W. Kühn „Experimentelle Untersuchungen über das Tonalitätsgefühl" 1919 aus „Beiträge zur Anatomie, Physiologie, Therapie des Ohres, der Nase u. des Halses" Bd. XIII, wies durch Experimente nach, daß die Haupttöne einer Tonart (Grundton, Quinte, Terz) mit besonderer Leichtigkeit reproduziert werden und schloß daraus, daß das Tonalitätsgefühl eine Art Beharrungsvermögen des Tonbewußtseins sei.

Literaturangabe:

J. F. Borschitzki:	„Musical Education" 1865.
C. Box:	„Church Music in the Metropolis" London 1884.
A. M. Browne:	„Musical facts essential to success in examination" 1882
J. Bennett:	„The Musical year 1883. A record of musical events" 1884.
T. Beaudoire:	„Manuel de Typographie musicale" 1891.
P. C. Barlow:	„Description of a Tonal Method of Notation" 1907.
Otto Baumgarten:	„Religiöses und kirchliches Leben in England" in (Handbuch der Englisch-amerikanischen Kultur).
F. J. Crowest:	„Phases of musical England" 1881.
E. H. Craig:	„The Octave System of Musical Notation" 1891.
John Curwen:	„A Grammar of Vocal Music" 25. Aufl. 1870.
„ „	„The Pupil's Manual of the Tonic Sol-fa Method" London 1852.
„ „	„Biographical Notes on the Child's New Hymn Book" 1875.
„ „	„The Pocket Step Modulator".
„ „	„The established notation course of lessons" London 1857.
„ „	„An account of the Tonic sol-fa method" London 1854.
„ „	„The Church Choralist" 1868.
„ „	„A Tract on Musical Statics" 1874.
„ „	„How to observe Harmony" London 1922.
„ „	„Musical Theory". 11. ed. London 1919.
„ „	„The Standard Course of Lessons" London 1872.
„ „	„The Teacher's Manual" 1875.
„ „	„The Tonic Sol-fa Reporter" 1853—1888.
„ „	„Tonic Sol-fa" London 1905.
John Spencer Curwen:	„Old Plaistow, a paper" 1892.
„ „ „	„Story of Tonic Sol-fa" 1871.
„ „ „	„School Music Abroad" 1901.
„ „ „	„Popular Music in Wales" 1882.
„ „ „	„Studies in Worship Music" 1888.
„ „ „	„The Boy's Voice" London 1891.
J. S. Curwen u. J. Graham:	„The Tonic Sol-fa Jubilee" 1891.
J. S. Curwen:	„Replies to recent attacks on the Tonic Sol-fa system" 1883.
„ „	„Specimen Lessons on the Tonic Sol-fa Method" 1882.
„ „	„Music at the Queen's Accession" 1897.
„ „	„The Musical Herald" 1889—1900.
„ „	„Companion for Teachers" 1890.
„ „	„Memorials of John Curwen" 1882.
Annie J. Curwen:	„Psychology applied to Music Teaching" 1920.
W. E. Dickson:	„Fifty Years of Church Music" Ely 1894.
E. David et M. Lussy:	Histoire de la Notation musicale. Paris 1882.
Bruno Dreßler:	„Geschichte der englischen Erziehung" 1922.
Otto Dibelius:	„England" 1929.
The Musical Era	London 1905—10.
International Exhibition	of 1861 and 1871.
The Musical Examiner:	Journal of the Galin-Paris-Chevé School of Music. 1876.
John Evans:	„The School Music Teacher" 1903.
„ „	„Questions".
F. G. Edwards:	„Musical Haunts in London" 1895.

Sarah Ann Glover: „Scheme for rendering Psalmody Congregational“ 1835.
„ „ „ „Manual of the Norwich Sol-fa System“ 1845.
„ „ „ „Manual, containing a development of the tetrachordal System“ 1850.
The Musical Gazette: London 1856—58.
James Greenwood: „The Sol-fa System“ London 1879,
Agnes Hundoegger: „Leitfaden der Tonika-Do-Lehre“ 1931.
„ „ „Die Tonika-Do-Lehre in Deutschland“ Sonderabdruck der „Musikerziehung“.
John Hullah: „Method of teaching singing“ 1880.
A. Hoering: „The method of the future“.
F. Hueffer: „Half a century of Music in England“.
W. E. Hickson: „Tracts for Inquirers“ 1867.
„ „ „On the Improvement of Designs and Patterns“ 1841.
„ „ „The Singing Master, containing Instructions“ London 1836.
„ „ „Dutch and German Schools“ London 1840.
„ „ „The use of Singing as a part . . . 1838.
„Tonic Sol-fa Association Club Programmes“.
E. L. Young: „Keyboard Music“ 1899.
H. Klein: „Thirty years of Musical Life in London (1870—1900).
H. Klein: „Musical notes, an annual critical record 1868—1872.
W. Kühn: „Geschichte der Musikerziehung“ 1931 (Bückens Handbuch).
W. Kühn: „Experimentelle Untersuchungen über das Tonalitätsgefühl“ aus „Beiträge zur Anatomie, Physiologie und Therapie des Ohres, der Nase und des Halses“. Bd. XIII. Heft 1—6 1919. Herausgegeben von A. Passow u. K. L. Schaefer.
Georg Lange: „Zur Geschichte der Solmisation“ S. J. M. G. 1899—1900.
C. Lunn: „The Ascent of Parnassus, musical teaching of the future“ 1896.
W. Lundie: „Broad Line Staff method of reading music“.
L. Labatut: „Méthode de Sténographie musicale“ 1890.
P. J. Lasalette: „Sténographie musicale“ Paris 1805.
„The Psychological Magazine“ 1891.
„The Independent Magazine“ 1842 f.
Paul Meißner: „Die Reform des englischen höheren Schulwesens im 19. J.“ 1929.
H. K. Moore: „The School Music Review“ 1892.
I. J. Mathias: „An experiment in Church Music“ 1885.
J. Mainzer: „Musical Athenaeum“ 1842—50.
J. Mainzer: „Music and education“ 1848.
A. Neumegen: „Music as it is taught“ 1892.
„Music Publisher's Circular“ 1853.
„The Westminster Review“ 1824—36.
„The Musical Review“ 1840.
Cyril Norwood: „The English Educational System“ 1927.
Pierre Galin: „Méthode du Méloplaste“ 1818.
W. R. Phillips: „A Dictionary of the Tonic Sol-fa System“ 1909.
F. L. Ritter: „Music in England“ 1883.
F. Remo: „Music in the Land of Fogs“ 1887.
L. Rambach: „System einer Musik-Stenographie“ 1893.
A. Rhodes: „Curiosities of the Keyboard and Staff“ 1896.
Schipke: „Der deutsche Schulgesang“ Berlin 1913.

G. Schünemann: „Geschichte der deutschen Schulmusik“ Lpz. 1928.
F. E. O. Schultze: „Einige Hauptgesichtspunkte der Beschreibung in der Elementarpsychologie“ II. Wirkungsakzente. Archiv für die gesamte Psychologie VIII. Bd. 3. und 4. Heft. 1906.
J. Stott: „Improved Staff Notation“ 1885.
„The Quarterly Journal of Education“ 1831—35.
F. G. Shinn: „Elementary Ear Training“ 1899.
„The Musical Standard“ 1862—71.
„The Schoolmaster“ 1829/30.
E. H. Thorne: „A Course of Lectures on Music“ 1899.
„The Musical World“ 1836—38.
R. T. White: „Elements of Musical Notation“ 1910.
M. B. Wilhem: „Manuel Musical“ 1842.
A. Wallbridge: „Sequential System of Musical Notation“ 1843.
G. Grove: „Dictionary of Music and Musicians“ 1927—29.
„Dictionary of Musicians“ 1824.
W. Rein: „Enzyclopädisches Handbuch der Pädagogik II. Aufl. 1910. 10 Bde.
Dr. K. A. Schmid: „Encyclopädie des gesamten Erziehungs- und Unterrichtswesens“ 1878.
J. Wolf: „Handbuch der Notationskunde“.

Lebenslauf.

Am 6. 12. 1907 wurde ich, Käte Mollowitz, als Tochter des Rektors Ludwig Mollowitz in Willenberg, Krs. Ortelsburg, geboren. Ich besuchte während des Krieges verschiedene Schulen, zuletzt das Staatliche Hufenoberlyzeum in Königsberg Pr. und legte dort Ostern 1927 die Reifeprüfung ab. Seit dem S.-S. 1927 studierte ich an der Albertus-Universität Königsberg Musik, Englisch, Turnen, Pädagogik, Psychologie, Philosophie. Im März 1929 bestand ich die Turn- und Sportlehrerprüfung, im Februar 1930 die Prüfung vor dem Wissenschaftlichen Prüfungsamt in Englisch, im März 1931 die Prüfung in Musik (Hauptfächer: Klavier, Gesang; Nebenfächer: Musikgeschichte, Musiktheorie, Musikerziehung) vor dem Künstlerischen Prüfungsamt Berlin. Im Frühjahr 1932 ging ich auf zwei Monate nach London, um im British Museum die Quellen für meine Arbeit zu studieren. Nach Ablegung zweier Referendarjahre bestand ich Februar 1933 die Assessorprüfung vor dem Pädagogischen Prüfungsamt zu Königsberg i. Pr. Neben einigen Stunden an einem Oberlyzeum in Braunsberg bin ich in Elbing an der Hochschule für Lehrerbildung als beauftragte Dozentin für Musik tätig.

Nachwort.

Als meine Arbeit bereits fertig vorlag, erschien in den „Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes“ von Februar bis Mai 1933 eine Aufsatzreihe, betitelt „Aus der Vorgeschichte der Tonika-Do Bewegung“ von A. Bräuer.

Ich habe es sehr bedauert, daß diese Aufsätze nicht schon früher erschienen, da ein Eingehen darauf innerhalb der Arbeit viel leichter gewesen wäre. Selbst-

verständlich habe ich mich bemüht, mit den Vertretern der Tonika-Do-Bewegung Fühlung zu nehmen.

Nachdem ich von meiner Studienfahrt aus London zurückgekehrt war, gab ich im Juniheft der „Musikerziehung" 1932 einen Bericht, in dem ich auf die Bedeutung der Vorgeschichte dieser Methode und auf meine baldige Veröffentlichung des durch meine Studien in England gewonnenen Materials hinwies. Im November 1932 war meine Arbeit fertig und eingereicht.

Es bleibt deshalb nichts anderes übrig, als an dieser Stelle zu den Aufsätzen der Alma Bräuer von Februar bis Mai 1933 Stellung zu nehmen. Um diese Erscheinung gebührend zu würdigen, sei hier wieder betont, so wie es auch in meiner Arbeit ausgesprochen worden ist [1]), daß bis zu diesem Zeitpunkt in Deutschland nur wenig über die Vorgeschichte der Methode bekannt war. Gelegentlich brachten die „Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes" Uebersetzungen kleinerer Abschnitte aus dem umfangreichen Werk John Curwen's „Teacher's Manual", die, wie aus der Einleitung zu einer dieser Uebersetzungen hervorgeht („Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes" Dezember 1927 von A. Bräuer), nicht etwa die Vorgeschichte der Methode in England klären wollten, sondern nur herangezogen wurden, um die Stellung John Curwen's zu den Dingen zu zeigen und dadurch die praktische Eignung gewisser Hilfsmittel (hier der Silbenschrift) zu erweisen. Die Aufsatzreihe Alma Bräuers von 1933 stellt somit innerhalb der Tonika-Do-Bewegung den ersten in der Oeffentlichkeit erschienenen Versuch dar, den geschichtlichen Dingen näherzutreten.

In welcher Weise wird die Aufgabe gelöst? In drei Hauptabschnitten handelt A. Bräuer von „S. Glover", „John Curwen" und „Zur Geschichte der Solmisation." Auch diese Aufsätze geben ausgewählte Stellen aus den Werken der genannten Pädagogen als Uebersetzungen vielfach ohne Kommentar. Der Abschnitt „S. Glover" enthält eine Uebersetzung des Berichts der Ann Glover über ihre Methode aus dem Jahre 1844, die gewisse Stellen ausläßt, deren Klarstellung vielleicht Schwierigkeiten macht (z. B. die Erwähnung Ruyters, der S. Glover offensichtlich bei der Bezeichnung der Töne durch Buchstaben beeinflußte). Den Hinweis des holländischen Lesers der „Mitteilungen des Tonika-Do Bundes" von Jhrg. 8 Nr. 5 [2]) möchte ich dahingehend erweitern, daß die Originalschrift S. Glover's von 1844 nicht nur in „Teacher's Manual", sondern auch vollständig im „Tonic Sol-fa Reporter" 1855 und teilweise in der „Story of Tonic Sol-fa" von J. Sp. Curwen zum Abdruck gelangt ist. Außerdem sind in diesem Aufsatz A. Bräuers über S. Glover kleinere Abschnitte aus dem Vorwort des Buches „Scheme for rendering Psalmody Congregational" übersetzt worden, die allgemeine Gedanken zur Musikerziehung enthalten. Aus Raummangel verzichtet A. Bräuer darauf, eine Darstellung der Methode A. Glover's in ihrer Entwick-

---

[1]) vergleiche S. 9 u. 29 f.

[2]) S. 6 schreibt A. Bräuer „Ein holländischer Leser hat Anstoß genommen, daß in der geschichtlichen Zusammenstellung über S. Glover (Jhrg. 8 Nr. 2) ein Hinweis fehlt, daß die dort gegebenen Zitate sich größtenteils auch in „Teacher's Manual" abgedruckt finden."
Jhrg. 8 Nr. 2, S. 2 heißt es in dem betreffenden Abschnitt von A. Bräuer: „Ein Dokument ganz besonderer Art war ein zierlich ausgestattetes Doppelblatt aus dem Jahre 1844. . . . . Mir scheint, es muß für jeden überzeugten Anhänger der Tonika-Do Lehre wertvoll sein, einen Blick in dies ehrwürdige Zeugnis aus der Entstehungszeit der Tonic Sol-fa-Bewegung zu tun."

lung zu geben, sonst müßte ihre Darstellung betreffs der Oktavbezeichnung der Töne bei A. Glover ein falsches Bild geben. (A. Glover hat nämlich nicht immer die Oktavbezeichnung von „so" aus gehabt, wie ich es in meiner Arbeit nachweisen konnte). A. Bräuer geht dann dazu über, durch Anführung einiger Briefstellen das Verhältnis A. Glovers zu John Curwen zu beleuchten. Gleich zu Anfang sei festgestellt, daß Curwen nicht „etwa 1840" (wie es auf S. 6 Jhrg. 8 Nr. 2 behauptet wird) sondern erst 1841 seinen Besuch in Norwich bei Ann Glover machte (wie es aus dem von mir zitierten Brief S. 38 ersichtlich ist).

Der Abschnitt John Curwen enthält auf zwei Druckseiten eine Beschreibung der „Berufung" John Curwens und seines Wesens, die dritte Seite bringt Curwens Versuche mit der Methode Glover. Auf der vierten Seite steht eine Uebersicht über die Neuerungen, die Curwen einführte und die alle Curwens „eigenes Werk" (Jhrg. 8 Nr. 3, S. 6) sein sollen. Die Uebersicht ist ohne Kritik zum Teil dem Buch „Teacher's Manual" entnommen, ohne daß die Quelle genannt ist. Gerade die Einführung der Neuerungen, die das Bild der Methode entscheidend beeinflußten und uns in der heutigen Musikerziehung wertvolle Hilfsmittel an die Hand gaben, wurde von mir quellenkritisch behandelt, und dieser Teil macht zusammen mit der psychologischen Wertung den wesentlichen Teil meiner Arbeit aus, der allerdings seinen Ergebnissen nach zu einer anderen Beurteilung Curwens führen mußte. — Der letzte Abschnitt dieses Aufsatzes von A. Bräuer beschäftigt sich mit der Propaganda für diese Methode in England, mit den Kämpfen um Durchsetzung und staatliche Anerkennung, die bei mir der Vollständigkeit halber auch erwähnt werden mußten, jedoch bereits ausgearbeitet vorlagen und eingereicht waren, ehe die Aufsätze A. Bräuers erschienen.

Ueber das dann behandelte Thema „Zur Geschichte der Solmisation" glaubte ich in meiner Arbeit hinweggehen zu können, da es bereits vortreffliche Abhandlungen darüber gibt (z. B. Georg Lange in S.J.M.G. I.). Desgleichen verzichtete ich auf eine Darstellung der Methode Hullah, da ich einen ausführlichen Aufsatz über J. P. Hullah bereits 1931 in der „Musikerziehung" veröffentlicht hatte. (Auch als Sonderdruck erschienen).

So kann ich zum Schluß wohl sagen, daß ich neben den vielen andern von mir zitierten Quellenschriften auch die A. Bräuer bekannten benutzt habe, so daß an einigen Stellen, wo es sich um Uebersetzungen oder sinngemäße Wiedergaben handelt, vielleicht sogar wortgetreue Uebereinstimmungen vorliegen, daß aber der Zweck meiner Arbeit ein ganz anderer war, als ihn diese kurze Aufsatzreihe erfüllen kann. Es war innerhalb der Aufsatzreihe wohl möglich, kleine Ausschnitte zu geben, wie sie der Herausgeberin gerade im Augenblick wertvoll erschienen für den Kreis der interessierten Tonika-Do Anhänger oder vielleicht sogar für die Gewinnung neuer Anhänger. In meiner Arbeit lag mir aber daran, einen großen Ueberblick über das Werden der Methode mit ihren einzelnen Hilfsmitteln zu geben auf wissenschaftlich einwandfreiem Wege, indem ich nicht nur die oben zitierten Quellen, sondern auch andere mir im British Museum zur Verfügung stehende heranzog, um möglichst genau und vollständig zu sein. Ich habe dabei auf die Wiedergabe der Schilderung manch liebevoller Einzelzüge verzichten müssen, was A. Bräuer trefflich versteht, habe dafür aber jedes Einzelproblem, soweit es mit den angegebenen Hilfsmitteln möglich war, gründlich untersucht und hoffe dadurch, Aufschluß über deren geschichtliche Grundlagen und pädagogisch-psychologische Bedeutung gegeben zu haben, die nicht nur Tonika-Do Anhängern, sondern jedem musikpädagogisch Interessierten etwas zu sagen haben.